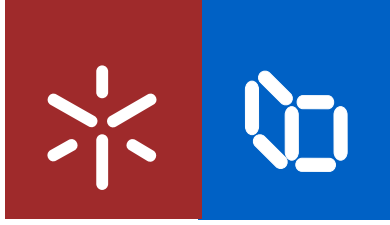


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sofia Beatriz Ferreira da Silva

**O Papel da Música na Disseminação
do Comunismo na Era Maoísta**

outubro de 2018



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sofia Beatriz Ferreira da Silva

O Papel da Música na Disseminação do Comunismo na Era Maoísta

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Estudos Interculturais Português-Chinês:
Tradução, Formação e Comunicação Empresarial

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Sun Lam

e do

Professor Liu Jie

Declaração

Sofia Beatriz Ferreira da Silva

Endereço eletrónico: beatrizsilva93@live.com.pt

Telefone: 937824612

Número de Bilhete de Identidade: 14614940

Título da dissertação: O Papel da Música na Disseminação do Comunismo na Era Maoísta

Orientadores: Professora Doutora Sun Lam, Professor Liu Jie

Mestrado em Estudos Interculturais Português-Chinês: Tradução, Formação e Comunicação Empresarial

É autorizada a reprodução integral desta dissertação apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete

Universidade do Minho, ____/____/____

Assinatura:

**Aos meus pais e ao meu irmão,
por todo o seu apoio e amor.**

Agradecimentos

Antes de apresentar o trabalho propriamente dito, gostaria de expressar o meu sincero agradecimento a algumas pessoas que foram essenciais ao longo do processo de escrita do mesmo.

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus orientadores, Professora Doutora Sun Lam e Professor Liu Jie, pela sua disponibilidade e ajuda na realização deste trabalho e por todos os conhecimentos que me transmitiram ao longo da minha formação académica, quer sobre a língua e a cultura chinesas em geral, quer sobre a música deste país em particular.

A todos os meus professores, cujos ensinamentos me permitiram abrir horizontes e ficar a conhecer realidades tão distintas da nossa como são as dos países asiáticos em geral e da China em particular.

Um agradecimento especial ao meu irmão, ao Diogo Pereira e à Professora Ângela Gomes, as primeiras pessoas que leram este trabalho na íntegra e cujas sugestões e conselhos me ajudaram a melhorá-lo.

Aos meus colegas, amigos e familiares, pelo apoio incondicional que me deram ao longo destes anos.

Por último, mas não menos importante, quero agradecer aos meus pais, que foram, são e serão sempre o meu suporte ao longo da minha vida e estão sempre presentes nos momentos mais importantes e especiais.

A todos, um muito obrigado.

Esclarecimentos

Sistema de romanização *pinyin*

Todas as palavras e termos originalmente em chinês serão apresentados em chinês romanizado segundo o sistema Hanyu Pinyin, sendo este o sistema oficial de transcrição dos sons presentes na língua chinesa para o alfabeto latino. Os caracteres chineses serão seguidos da sua romanização pinyin, acompanhada dos respectivos tons. Exceção será feita para designar a cidade de Pequim (Beijing), onde será usada a denominação portuguesa. Para denominar a cidade de Shanghai (Xangai) dar-se-á preferência à denominação em inglês, mais próxima da denominação original em chinês.

De acordo com o sistema Hanyu Pinyin, o chinês transliterado é pronunciado de forma semelhante ao português, salvo as seguintes exceções:

Som final da sílaba:

e: próximo da pronúncia do “a” em “azul”;

ang: com “a” nasalado;

eng: com “e” nasalado;

ong: com “o” nasalado”;

uang: com “a” nasalado”;

i: como o “i” em “vida”;

i (a seguir a *c*, *ch*, *s*, *sh*, *z*, *zh* e *r*): sem som;

ian: “ien”

ing: com “i” nasalado

iong: com “o” nasalado

u: como em “tu”

u (seguindo *j*, *q*, *x*, *y*): *ü*, como se pronuncia designadamente em francês e alemão.

Som inicial de sílaba

c: “ts”

ch: “tch”

h: “h” aspirado, como em inglês “who”

q: “tch”

r: como o “s” na palavra inglesa “pleasure”

sh: como em “chafariz”

zh: “dj”

Os nomes e termos chineses são apenas escritos entre parêntesis na primeira vez que surgem no texto, ou ainda se depois de uma longa parte do texto sem referência.

Notação musical

Ao longo do trabalho são apresentados alguns excertos de peças musicais, sendo usado, sempre que possível, o sistema de notação musical padrão. Porém, nos casos em que isto não for possível, os excertos serão apresentados segundo o sistema numérico de notação musical, o mais usado para a transcrição de peças musicais durante a época analisada. Sendo assim, para o leitor não familiarizado com este sistema de notação, seguem-se algumas indicações:


- A cada uma das sete notas musicais corresponde um número de 1 a 7. Esta numeração pode variar conforme a tonalidade da canção.

Exemplo para escala de Dó Maior:

1 = Dó; 2 = Ré; 3 = Mi ...

- Um ponto colocado acima da nota eleva-a uma oitava, ao passo que um ponto colocado abaixo desta diminui uma oitava. Quantos mais forem os pontos colocados, maior ou menor será a variação da tonalidade dessa nota. Quando há mais do que um ponto, estes são escritos na vertical.



Exemplo: $\overset{\cdot}{6}$ é mais grave uma oitava que 6; $\overset{\cdot}{2}$ é mais agudo uma oitava que 2.

- Os acordes são representados por notas escritas na vertical, sendo que a nota mais grave se encontra no ponto mais baixo e a nota mais aguda no ponto mais alto. Cada uma das notas possui os seus pontos de indicação de oitavas.
- Uma nota apenas representada pelo número equivale a uma semínima (1 = .

Cada linha colocada abaixo da nota corta em metade a sua duração.

Ex: $\underline{1} =$  ; $\underline{\underline{1}} =$ 

Para duplicar a duração da nota acrescenta-se um traço à frente desta, sendo que cada um equivale a uma semínima, ou um ponto para aumentar em metade a sua duração.

Ex: $1- =$  ; $1-- =$ 

A mesma regra é aplicada às pausas, sendo que 0 representa uma pausa de semínima. Porém, é costume repetir-se o 0 se a pausa for maior que uma pausa de semínima.

- Para indicar a tonalidade da música usa-se “1 =” precedido da nota para as escalas maiores e, “6 =” precedido da nota para escalas menores.

Ex: 1 = C: dó maior; 6 = C: dó menor.

Traduções

As traduções da minha autoria encontram-se marcadas com a sigla TdA (tradução da autora) junto do texto original em nota de rodapé. No caso das canções traduzidas em anexo, estas são todas traduzidas por mim, com a exceção da “Marcha dos Voluntários”, onde se encontra a fonte devidamente identificada em nota de rodapé.

Resumo

Este trabalho tem como temática principal o papel da música, nomeadamente das canções revolucionárias, na disseminação do comunismo durante a era de Mao Zedong. Em primeiro lugar, abordar-se-á o papel social da música no controlo e manutenção da ordem social e a sua relação com os movimentos de cariz político e nacionalista, seguindo-se de uma reflexão sobre a importância da música na sociedade chinesa, baseada na filosofia confucionista. No segundo capítulo, serão abordadas as principais ideias que sustentam o comunismo chinês, dando-se, na segunda parte, mais atenção à sua ideologia artística. Segue-se um capítulo dedicado à história e desenvolvimento das canções revolucionárias entre as décadas de 30 e 70, com especial destaque nas ideias por elas transmitidas e, por fim, um capítulo dedicado aos principais meios de disseminação das canções, bem como uma breve análise à situação da educação musical chinesa tendo em conta o seu papel como principal veículo de propaganda dos valores e ideias defendidos pelo Estado comunista. Posto isto, o objetivo da dissertação é tentar perceber de que forma as canções foram usadas para manter a ordem social sob a bandeira do Comunismo e consolidar o poder do partido, seja através das suas letras, seja através dos meios de disseminação e propaganda das mesmas.

Palavras-chave: Canções revolucionárias, comunismo, China, Mao Zedong, propaganda

Abstract

The main theme of this dissertation is the role played by music, namely the revolutionary songs, in the dissemination of Communist thought during Mao Zedong Era. Firstly, I will explain how music works in order to control and maintain social order and its relationship with politics and nationalist movements, followed by some reflections of the importance of music in Chinese society based on the Confucian thought. In the second chapter, I will present the main characteristics of Chinese Communism, giving more attention to its ideas on art and music in the second part. The third chapter will be devoted to the history and development of revolutionary songs between middle 1930s and middle 1970s, focusing mainly on the content of the lyrics. Finally, in the fourth chapter I will give a presentation of the main ways of disseminating revolutionary songs, followed by a brief analysis of music education in China, taking in consideration its role as the main vehicle for the propagation of Communist ideals and values by the Chinese State. The main purpose of this dissertation is to understand how revolutionary songs were used to maintain social order under the Communist banner and consolidate State power either by the content of the songs or the propaganda tools used to spread it.

Keywords: Revolutionary songs, communism, China, Mao Zedong, propaganda

摘要

本论文的主要内容是毛泽东时期的音乐，即革命歌曲，对共产主义思想推广的重要性。第一章描述了音乐在控制及维护社会秩序中的社会功能以及其与政治和民族主义运动的关系，然后根据儒家思想对音乐在中国社会中的重要性进行反思。第二章第一部分的内容包括中国共产主义的主要特征，第二部分描述此思想对艺术和音乐的看法。第三章介绍 20 世纪 30 年代中期到 70 年代中期革命歌曲的历史和发展，主要集中在歌词的内容。最后，在第四章中介绍传播革命歌曲的主要方式，然后对中国音乐教育进行简要分析，同时阐述其能作为传播共产主义理想和价值观的主要工具的原因。本论文的目的是研究毛泽东时期的中国政府是如何通过革命歌曲或宣传工具来辅助维护共产主义社会秩序并巩固国家权力的。

关键词：革命歌曲、共产主义、中国、毛泽东、宣传

Índice

Agradecimentos	IV
Esclarecimentos	V
Resumo	VIII
Índice	XI
<u>Índice de Figuras</u>	XII
Introdução.....	1
1. A Função Social da Música	5
1.1. Música e controlo social.....	6
1.2. Música, política e nacionalismo	10
1.3. Uma perspetiva confucionista sobre a importância social da música	14
2. O Comunismo Chinês	21
2.1. Principais características.....	22
2.2. A visão comunista sobre a música e a arte.....	28
3. As Canções Revolucionárias: Contexto Histórico e Conteúdo	39
3.1. Do período de Resistência à invasão japonesa até à instauração da RPC	42
3.2. Os anos 50 e o período pré-Revolução Cultural.....	46
3.3. A Revolução Cultural	52
4. Música, Propaganda e Educação na China de Mao	58
4.1. Meios de disseminação das canções revolucionárias entre a população	59
4.2. A educação musical nas escolas	66
Conclusão.....	73
Bibliografia	76

Índice de Figuras

Figura 1: Excerto da "Marcha dos Voluntários".....	41
Figura 2: Excerto de "Todos os Povos do Mundo Unidos num Só Coração".	46
Figura 3: Excerto de "Caminhamos na Grande Estrada".....	49
Figura 4: Excerto de "A força central que lidera a nossa causa é o Partido Comunista".	51
Figura 5: Excerto de "O Leste é Vermelho".	52
Figura 6: Equipa de propaganda formada por estudantes de Shanghai interpretando a canção "As Obras do Presidente Mao são-nos Distribuidas" para professores e alunos da Universidade de Pequim, 1 de janeiro de 1966... ..	59
Figura 7: Excerto da canção "Três Regras de Disciplina e Oito Pontos a Ter em Atenção".	63
Figura 8: Excerto de "Devemos Ser Bons Jovens como Lei Feng".	68

Introdução

Desde pequena que a música é uma das minhas grandes paixões. É algo que me permite expressar sentimentos que de outras formas seriam inexprimíveis e que me ajuda a comunicar mais facilmente e a ultrapassar o medo de enfrentar uma plateia. Foi esta paixão pela música que despoletou o meu interesse pela música chinesa assim que ingressei na licenciatura em Línguas e Culturas Orientais. À medida que fui pesquisando e conhecendo o panorama musical chinês, fui-me dando conta que boa parte do repertório musical deste país se encontra intrinsecamente ligado à política.

Desde 1949 que a ideologia predominante na política chinesa é o comunismo, idealizado no século XIX por Karl Marx e Friedrich Engels. O seu documento mais importante, o *Manifesto do Partido Comunista*, preconiza o ideal de união e de luta contra a burguesia e os seus interesses por parte do proletariado, considerada a classe que iria operar a revolução e, por fim, conquistar o poder. Esta ideologia defende ainda a propriedade coletiva de todos os meios de produção, gerida pelo Estado de forma a garantir o bem-estar de todos os cidadãos, bem como o fim da exploração do homem pelo homem, considerada esta uma característica típica das sociedades capitalistas. Já no século XX, Vladimir Lenine adaptou as teorias marxistas à realidade russa, defendendo a intervenção do campesinato no processo revolucionário. Esta classe seria liderada pelo Partido Comunista em nome do proletariado, o qual incutiria nela a consciência de classe necessária à revolução, ao fim da qual seria instaurada uma ditadura do proletariado na qual o Estado passaria a ser o representante legítimo da maioria e a gerir todos os meios de produção. Assim, nasceu o marxismo-leninismo, a corrente comunista mais difundida no mundo inteiro e a base teórica para a doutrina comunista chinesa desde a fundação do Partido Comunista Chinês (PCC) em 1921, que a adaptou tendo em conta a situação social e política vivida naquele país.

A adesão da população aos ideais comunistas dá-se inevitavelmente através da utilização de diversos mecanismos de propaganda, como o cinema, a pintura e a escultura. No caso chinês, a música desempenhou desde sempre um papel fundamental na formação do indivíduo e na manutenção da ordem social e política, condição tida em conta pelo PCC ao realizar as suas ações de propaganda. Face a esta realidade, proponho-me, com este trabalho, perceber de que forma a música contribuiu para a propagação dos ideais defendidos por Mao Zedong e o Partido Comunista Chinês, seja através do conteúdo das canções disseminadas, seja através da forma como essa disseminação de canções era levada a cabo. Pretendo, também, refletir um pouco sobre

a base do comunismo chinês do século XX e de que forma os seus ideais se refletiam na arte em geral e na música em especial, bem como sobre o papel desempenhado pela música na educação das novas gerações socialistas.

Esta dissertação incidirá sobretudo nas canções revolucionárias compostas durante a era de Mao Zedong, desde o período da Guerra Sino-Japonesa (período de ascensão e consagração de Mao como líder do PCC) até à data da sua morte em 1976. Assim, apesar de a era maoista ter tido início em 1949, torna-se importante a análise do panorama musical do período de invasão japonesa pelo facto de este ter exercido grande influência sobre a produção musical nos períodos subsequentes.

A dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. No capítulo 1, tentarei fazer uma análise das funções da música na sociedade, focando-me essencialmente naquelas que serão mais relevantes para a temática em estudo, nomeadamente as funções relacionadas com a veiculação de mensagens, ideias e sentimentos, bem como o controlo e integração social. De seguida, será feita uma análise da relação entre a música e o poder político e, por fim, irei debruçar-me sobre o a importância da música na sociedade chinesa, tendo por base a sua principal corrente filosófica – o Confucionismo.

No capítulo 2, darei uma visão geral da ideologia comunista aplicada ao contexto chinês, o Maoísmo, enumerando as suas semelhanças com o comunismo ortodoxo e as principais características que o distinguem dele. Entrando já no tema de estudo deste trabalho, irei refletir sobre a visão do Partido Comunista Chinês e de Mao sobre a arte em geral e a música em particular, tendo como plano de fundo os discursos proferidos por Mao no Fórum para a Literatura e a Arte em Yan'an.

O capítulo 3 será dedicado à análise propriamente dita das canções revolucionárias produzidas em três épocas diferentes: o período da Guerra de Resistência ao Japão e da Guerra Civil (1937-1949), os primeiros dezassete anos da República Popular da China (1949-1966) e a Revolução Cultural (1966-1976). Esta análise focar-se-á no conteúdo das letras das canções, uma vez que é através delas que as principais mensagens políticas são veiculadas. Ao longo do capítulo são apresentados alguns exemplos representativos de cada período, complementados com uma seleção de quinze canções traduzidas para Português presente no Anexo.

Por fim, no capítulo 4, apresentarei uma visão geral sobre os principais meios de disseminação de canções revolucionárias, com especial foco nas atividades de canto em grupo, cinema e imprensa escrita. Na segunda parte, farei uma apresentação do sistema de educação musical até 1966, com especial foco nos objetivos dos programas educativos dos ensinos básico e médio e no conteúdo das canções ensinadas.

Espero, com este trabalho, contribuir para um maior conhecimento do panorama musical chinês, desejando, assim, que este tenha servido como uma porta aberta para uma investigação mais aprofundada sobre o tema, de forma a desmistificar preconceitos e ideias feitas que poderão existir sobre o mesmo.

1. A Função Social da Música

1.1. Música e controlo social

A música é, desde os seus primórdios, parte integrante da vida dos indivíduos. Pode ser ouvida em estabelecimentos públicos, nas ruas e transportes, mas também em celebrações religiosas, festejos populares e cerimónias de Estado. Assim, esta arte encontra-se intrinsecamente ligada ao universo social, exprimindo e refletindo o espaço social à sua volta, refletindo as experiências dos indivíduos que nele habitam e conferindo-lhe novos sentidos.

Desta forma, desde o início da atividade musical que se tem vindo a fazer uso das funções que a música pode ter na vida social, seja incitar ao entusiasmo no trabalho e aliviar o cansaço, seja apenas para fins lúdicos. Por funções sociais da música, entenda-se a influência que esta atividade gera numa determinada sociedade num determinado período, ou a influência ou efeito produzido no espírito e na consciência dos indivíduos relativamente à vida em sociedade. À medida que a atividade musical se foi desenvolvendo, aumentou também a sua influência sobre as sociedades, influenciando cada vez mais o quotidiano e o próprio espírito das pessoas. Esta temática despertou o interesse de inúmeros estudiosos em áreas como a antropologia, a psicologia, a sociologia e a etnomusicologia, tendo surgido, assim, diversos estudos que demonstram o conhecimento destes autores sobre as funções da música em diferentes épocas e contextos sociais. Neste âmbito, é de destacar o trabalho elaborado por Theodor Adorno, que argumenta que a música se encontra ligada a hábitos cognitivos, modos de consciência e desenvolvimento histórico. A música, na visão deste autor, tem a capacidade de “treinar o inconsciente para os reflexos condicionados”¹, ao mesmo tempo que despoleta a consciência crítica dos indivíduos. Por sua vez, Tia DeNora vê a música como um meio de ação ou atuação social. Para a socióloga, a música ajuda o indivíduo a construir o seu mundo interno e externo, servindo não como contexto para a

¹ ADORNO, apud DENORA, T. (2003), *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Nova Iorque: Cambridge University Press, pág. 17.

realização de determinada atividade, mas como recurso através do qual os objetivos da mesma poderão ser construídos. No campo da antropologia, Alan Merriam definiu e explicitou de forma detalhada dez funções da música, as quais englobam aspetos como o entretenimento, o prazer estético, a expressão de emoções e a manutenção da ordem e controlo social.

Segundo Merriam, a música funciona como uma forma de entretenimento em todas as sociedades, seja ele puro, como no caso das sociedades ocidentais, seja combinado com outro tipo de funções, mais visível em sociedades com um nível mais elevado de analfabetismo.

A música, na sua forma mais geral, revela-se como um importante veículo de expressão de uma grande variedade de sentimentos e emoções, permitindo a libertação de sentimentos e ideias muitas vezes inexprimíveis através de outras formas. Ao ser usada como forma de libertação de emoções de pessoas que agem em conjunto, a música promove não só a coesão e a harmonia social entre os membros desse grupo, mas também poderá despoletar nele sentimentos de etnocentrismo e de superioridade em relação a outros. Poderá servir também para a libertação emocional em relação a uma cultura hostil à do grupo através da promoção dos seus próprios valores, como é o caso da tribo Flathead, citada por Merriam.²

Neste sentido, consoante a situação sociopolítica em que vive, uma comunidade pode expressar o que sente através de diferentes tipos de música. Segundo Freeman, quando uma sociedade se encontra provida de direito ao voto e não possui outras formas de manifestação, entoia canções de protesto, de forma a melhor aguentar e adaptar-se ao sistema social vigente e tentar alcançar uma mudança social através da mobilização do grupo, possibilitando a integração social. Numa segunda fase, quando existem conflitos decorrentes das necessidades sociais ou culturais, são cantados versos de estabilização, os quais descrevem o conflito e apresentam uma solução para este segundo as normas e os costumes daquela comunidade, sem incorrer em qualquer tipo de protesto, validando, desta forma, o sistema social vigente. Por fim, quando já são permitidas novas formas

² MERRIAM, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pág. 222.

de expressão pessoal e os conflitos morais já não formam uma parte importante da vida social, a música passa a ser usada para fins meramente recreativos.³

Associada à expressão de emoções encontramos a música como instrumento de comunicação que funciona como um importante meio de partilha de sentimentos, intenções e significados. Por esta razão, esta atividade é um importante componente dos mecanismos de persuasão e manipulação, normalmente associado à imposição de uma ideologia de grupo ou de atos de propaganda. Um bom exemplo da forma como a música comunica com os membros de uma sociedade é o acompanhamento musical em campanhas para eleições, onde esta é usada para transmitir ou invocar determinadas imagens e associações ao grupo partidário em questão. Merriam defende que a música não é uma linguagem universal, mas sim algo moldado pela cultura onde se insere, transmitindo informação direta e expressando emoções aos indivíduos que compreendem o idioma em que esta é escrita. O facto de a música ser vista como uma atividade humana partilhada por todos os povos significa que esta transmite um determinado conhecimento limitado simplesmente através da sua existência.

A música tem também a capacidade de desencadear respostas físicas por parte dos indivíduos, as quais são moldadas consoante a cultura em que estes se inserem, incitando e desencadeando comportamentos de grupo. Esta atividade tem a capacidade de despertar a vivacidade dos indivíduos, proporcionando uma força animadora ou fluxo de energia, sentimento, desejo e sensibilidade estética que se torna na matriz da ação.⁴ A música possui modos de ação, ou seja, a capacidade para desencadear ações ao nível social e modos de sentir.

Dada a sua influência no comportamento humano, a música tem um papel fundamental na homogeneização de comportamentos num grupo, estimulando a conformidade de comportamentos com as normas sociais, e ajudando a regular as suas ações consoante a situação em que se encontra. Este efeito de conformidade às regras é bem visível em eventos de performances em grupo, onde a música atua em dois níveis diferentes. Em primeiro lugar, os eventos musicais constituem uma parte importante da vida em grupo, e a participação nestes é um critério importante de pertença ao mesmo, a

³ FREEMAN, apud MERRIAM, A. P., op. cit., págs. 220-221.

⁴ DENORA, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, pág. 152

qual fica, porém, sujeita a um conjunto de regras que devem ser seguidas pelos seus membros. Segundo, a música serve de complemento à linguagem para expressar de forma emotiva os valores, as virtudes e os comportamentos normativos de um determinado grupo social, sendo que o ritmo, a repetição e a polifonia da música atuam no sentido de aumentar o significado e facilitar a memorização da mensagem que se quer transmitir. Ela constitui, portanto, um meio de representação simbólica de ideias, comportamentos e outras coisas associadas a um determinado grupo.

Quando usada para fins de controlo social, a música desempenha um papel importante em algumas culturas, quer como forma de intimidação aos membros mais desobedientes da sociedade, quer através do estabelecimento indireto dos comportamentos próprios daquela sociedade.

Assim, pode dizer-se que a atividade musical é, também, um agente que contribui para a validação das instituições sociais e religiosas, embora ainda não existam muitos estudos que comprovem o modo como a música é capaz de o fazer. Uma possível explicação dada por Merriam é a de que, no caso das instituições religiosas, essa validação é feita através de canções que contam os mitos associados àquela religião e que expressam os preceitos ou normas religiosas. No caso das instituições sociais, esta validação é feita através de canções que apresentam os comportamentos próprios ou impróprios e o que os cidadãos devem ou não fazer.

Esta função pode facilmente confundir-se com a função anterior (imposição de conformidade às normas sociais). Porém, segundo Oliveira, o que a torna peculiar é a capacidade de preservação da ordem, pois enfatiza o que lhe é próprio ou impróprio tendo em conta os valores que assume.⁵

Face a isto, a música é um importante motor de conformidade social, tendo um papel importante na definição e consolidação de uma identidade cultural e servindo como uma força que encoraja a integração do indivíduo nessa cultura. Os eventos musicais são exemplos de atividades de cariz social nas quais as pessoas tendem a aprender os comportamentos normativos da cultura onde se inserem. Além disso, como entidade cultural, a música é um símbolo de uma identidade cultural própria, ajudando a

⁵ OLIVEIRA, D. (2011). *A Música como Instrumento de Poder*. São Paulo: Paco Editorial, pág. 66

estabelecer limites entre (sub)culturas, distinguindo o “nós” dos “outros”. A música é, assim, uma atividade que reflete e expressa os valores da cultura ou subcultura da qual é originária sem os mecanismos de proteção existentes noutras atividades culturais. O seu papel na continuidade de uma cultura dá-se através da transmissão de factos históricos, mitos e lendas; por sua vez, o seu contributo para a continuidade dessa cultura dá-se através da educação, do controlo dos membros mais desobedientes da sociedade e da ênfase sobre aquilo que é correto. Por fim, a sua existência garante aos membros de uma determinada sociedade que o mundo continua a funcionar da forma mais correta.

A música, através da sua capacidade de entusiasmar o indivíduo e de sincronização de movimentos, conduz à coordenação de ações e cooperação entre os membros de um grupo, que pode ser útil aquando do contacto com o inimigo ou na consolidação do sentimento de boa vontade local. Quando isto ocorre em contexto de performance musical em grupo, cria um sentimento de equidade e unidade entre os seus membros, aliviando as diferenças de estatuto entre eles e amortecendo a competição.

Além destes fatores, a música permite, também, fortalecer a harmonia interna entre os membros de um determinado grupo e o espírito de solidariedade entre eles no caso de conflitos com outros grupos, o que implica o seu uso como uma forma de controlo social e cujas consequências variam de acordo com a posição do indivíduo em relação ao grupo, ou seja, se está dentro ou fora dele. Esta atividade proporciona, pois, um ponto de encontro ou solidariedade à volta do qual os membros de um grupo se congregam a fim de participar em atividades que exigem a cooperação e coordenação de todos os seus membros.

Pode, portanto, inferir-se que a atividade musical se baseia em muito mais do que um mero entretenimento, visto que ela pode influenciar grandemente a forma de agir, pensar e sentir de um indivíduo ou de um grupo. Em consequente, permite, também, a expressão de emoções e sentimentos porventura inexprimíveis através de outras formas de arte, bem como a regulação do comportamento dos indivíduos num determinado grupo e a manutenção da ordem social e da identidade cultural de um povo.

1.2. Música, política e nacionalismo

Como já foi analisado na secção anterior, a música é parte integrante da vida social, refletindo as experiências vividas pelos indivíduos que a integram. Sendo algo partilhado por todos os membros de uma sociedade, esta atividade tem a capacidade de mobilizar e unificar o grupo, contribuindo para os seus movimentos e acompanhando celebrações e ritos, incita à violência, ao combate e ao fervor.⁶ Por ter o poder de fazer com que o indivíduo acredite em algo e aja segundo essa crença, a música apresenta semelhanças com a atividade política e assume a existência deste poder sem o questionar pois o indivíduo terá apenas de o controlar a fim de o usar e regular os seus efeitos.

O potencial da música para influenciar a evolução política de uma sociedade foi, desde sempre, reconhecido por diversos pensadores e estudiosos da área. O primeiro pensador a defender a tese de que a música pode destruir uma ordem social vigente e substituí-la por outra foi Platão, que, na sua obra *República*, defendeu a necessidade de controlar o poder da música sobre as emoções humanas de forma a evitar comportamentos insolentes e subversivos e, deste modo, manter uma governação estável. Para ele, “deve ter-se cuidado com a mudança para um novo género musical, que pode pôr tudo em risco. É que nunca se abalam os géneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade”.⁷

Séculos mais tarde, Jean-Jacques Rousseau acrescentou à ideia platónica da visão da música em termos morais e da sua importância na sociedade a ideia de relação entre a música e a formação da identidade e expressão de emoções, bem como o lugar que estas relações ocupam na formação das sociedades. Segundo o filósofo francês, a música encontra-se no coração da ordem social, através da qual os seres humanos se conhecem a si próprios e aos outros. Além disso, a música, nomeadamente o ato de cantar em conjunto, consolida o espírito de grupo e confere aos indivíduos um sentimento de pertença a ele, grupo este que possui um gosto musical próprio que deverá ser melhorado pelos governantes. Desta forma, todas as performances musicais deverão ir ao encontro desse gosto musical aceite pela maioria dos seus membros.

⁶ DONEGANI, J.-M. (2004). Music and politics: the language of music – between objective expression and subjective reality. *Raisons Politiques*, 2(14), 5-19, pág. 5.

⁷ PLATÃO. (2001). *A República*. (M. Pereira, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 169.

Tal como Platão e Rousseau, o sociólogo alemão Theodor Adorno defende a importância da música na manutenção da ordem social e das distinções estéticas como forma de expressão de valores políticos e morais. Segundo este autor, cada música que é produzida é um bem padronizado, com a mesma estrutura, ritmo e duração e que representa o mesmo tipo de sentimentos que as restantes. Porém, cada música passa por si mesma a ilusão de que é única e diferente, conferindo, assim, um mecanismo de controlo ideológico. As músicas são produzidas segundo uma determinada fórmula onde estão codificadas instruções sobre como viver e o que esperar da vida, direccionadas para a conformidade e a aceitação.

Pelo facto de poder ser usada para veicular determinado tipo de comportamentos e ideias consideradas apropriadas num determinado grupo social, a música, tal como outras atividades culturais, é usada no campo ideológico, envolvendo privilégios, interesses e visões de grupos sociais onde os interesses das classes mais altas geralmente se impõem aos das classes mais baixas. Da apropriação de uma música por um xamã numa tribo à promoção de músicas e artistas nas sociedades modernas, estamos, pois, já num campo político em que estes interesses operam.⁸ Em Portugal, por exemplo, durante o Estado Novo, a música ocupava um lugar importante na chamada “Política de Espírito”, desempenhando um papel fundamental na propagação das ideias e valores salazaristas, nomeadamente o patriotismo e a obediência ao ditador para a reconstrução do país baseada no seu “glorioso passado histórico”.⁹ Pode ser ainda citado o papel da música usada por partidos políticos em período de eleições, invocando determinadas imagens e associações a esses partidos. Desta forma, a música acaba por ser a arma mais poderosa para atos de propaganda política, visto mexer diretamente com as emoções.¹⁰

No campo ideológico, a música é um agente regulador das memórias coletivas de uma sociedade e agregador dos sentimentos de concordância, desempenhando, desta forma, um papel importante na defesa de valores nacionalistas. Para Adorno, esta relação entre música, ideologia e nacionalismo é mais visível nas situações em que ocorrem contradições sociais, quer a nível nacional, quer a nível internacional. Esta situação levou a que os músicos a partir do séc. XIX aderissem às ideologias políticas, enfatizando os traços nacionais, assumindo-se como representantes das nações a que pertencem e reiterando o princípio nacional em todos os lugares.

Se por um lado a música pode ser um meio de veiculação de ideias e valores oficialmente aceites, por outro esta também pode invocar valores contrários a estes, estando, muitas vezes, ligada a atos de resistência e oposição aos regimes vigentes, servindo como forma de contestação ou motivação com vista a ações que têm por

⁸ OLIVEIRA, D. (2011), op. cit., pág. 84.

⁹ CÔRTE-REAL, M. d.-J. (2002). Musical priorities in the cultural policy of Estado Novo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12, 227-252, pág. 239.

¹⁰ STREET, J. (2003). ‘Fight the Power’: The politics of music and the music of politics. *Government and Opposition*, 113-130, pág. 114.

objetivo uma transformação social. Exemplos disso são as canções de intervenção portuguesas ou as canções de resistência anti japonesa na China, as quais serão estudadas com mais detalhe no capítulo 3. Deste modo, a música foi, desde sempre, sujeita a normas e regras por regimes políticos e, no caso dos regimes autoritários, sujeita a imposições e a censura, a qual envolve uma complexa cadeia de interesses que divergem e se fundem simultaneamente, a fim de criar as circunstâncias para a implementação de proibições e nas quais a música é insuflada de novos significados e formas políticas. A ideia de controlo e censura da indústria musical surge do facto de a música agir sobre o ser humano, sobre a sua consciência e emoções, encontrando-se, ao longo dos tempos e em diversas culturas, ligada a mecanismos de manipulação e persuasão. A censura, é, assim, uma forma de os governos evitarem a propagação de ideias ou ideologias indesejáveis. A tomada de posição mais radical foi executada em 1996 pelo governo taliban no Afeganistão, que ordenou a proibição de todo e qualquer tipo de música. Caso esta fosse tocada em qualquer ocasião, o chefe de família seria detido e punido.

Em suma, a música, pela sua capacidade de expressar sentimentos e emoções, torna-se numa arma importante usada pelos governos e grupos de oposição política de forma a, no caso dos primeiros, imporem os seus valores e ideais à população e dessa forma consolidarem o seu poder; no caso dos segundos, expressarem o seu descontentamento com a ordem social vigente, abrindo caminho a mudanças sociais mais ou menos profundas.

1.3. Uma perspetiva confucionista sobre a importância social da música

A importância da música na sociedade chinesa tem as suas raízes na cultura clássica, grandemente influenciada pelo pensamento confucionista, que dominou a sociedade chinesa desde a dinastia Han Anterior até ao início do séc. XX. A doutrina confucionista atribui grande importância à música como agente modelador da atividade humana, quer a nível social, quer a nível político. Para Confúcio e os seus seguidores, a música era o expoente máximo dos sentimentos e emoções humanas, sendo o estado no qual se experiencia a beleza a partir da virtude.

Para Confúcio, a música encontra-se intrinsecamente ligada à educação do indivíduo enquanto ser humano, considerando-a como algo capaz de refletir e moldar os seus valores éticos e morais. Numa das passagens dos *Analectos*, pode ler-se “*Inspira-te pelas Odes, estabelece-te através dos rituais e aperfeiçoa-te através da música*”¹¹, atestando o papel desta no desenvolvimento pessoal do indivíduo. Tendo em conta este facto, a música era incluída nas “seis artes” (六艺 *liù yì*)¹² essenciais para a formação de um cavalheiro (君子 *jūnzǐ*).

Para que a educação pela música fosse eficaz, era necessário que esta arte estivesse associada a valores morais como a benevolência e a sinceridade. Uma boa música, segundo Confúcio, teria duas características fundamentais: um bom conteúdo moral e beleza estética. A qualidade moral da música sobrepunha-se à sua qualidade estética, porém, só através da perfeição estética é que se poderia alcançar a perfeita bondade. Como exemplo de boa música, o pensador aponta a música de Shao, cuja criação é atribuída ao rei Shun e refletia, consequentemente, as suas qualidades virtuosas como governante; e como música má a do reino de Zheng, considerada insolente e contendo elementos de cariz sexual. Assim sendo, o pensador considerava que, para uma boa governação, o governante deveria adotar o estilo de Shao e banir o estilo de Zheng.

De entre os clássicos confucionistas, é no *Livro dos Ritos* (礼记 *lǐjì*) que encontramos o mais antigo tratado completo sobre música, o *Tratado da Música* ou *Yueji* (乐记 *yuèjì*). Mais tarde, durante a dinastia Han Ocidental, este tratado viria a ser compilado de forma mais organizada e nova informação viria a ser acrescentada, dando assim origem ao *Clássico da Música* ou *Yueshu* (乐书 *yuèshū*). Embora grande parte dos conceitos confucianos presentes nestes tratados já não sejam usados, é de destacar a influência que alguns deles ainda exercem sobre a produção musical contemporânea chinesa.

Ambos os tratados demonstram o valor atribuído pelos Antigos à música no que concerne à sua vertente ética e não estética, atestando, assim, a importância desta arte na

¹¹ CONFÚCIO. (2012). *Os Analectos*. (C. Chang, Trad.) Porto Alegre: L&M Pocket, pág. 67

¹² Estas eram, por ordem de importância: rituais, música, tiro com arco, arte equestre, caligrafia e matemática.

formação do *ethos* do indivíduo e na regulação social. A música combinada com os rituais, segundo o *Yueji*, servia para moderar as ações dos indivíduos, e não para satisfazer os seus desejos fisiológicos.

O *Yueji* e o *Yueshu* explicam a importância da música sobre o ser humano, argumentando que tipos de música diferentes geram efeitos diferentes sobre os indivíduos. Exemplificando, se o indivíduo contactar com uma música fraca e trivial, este sentir-se-á triste; se ouvir uma música enérgica e vigorosa, sentir-se-á com mais determinação. Por outro lado, uma música ordeira e serena provocará no indivíduo um sentimento de compaixão.

Ao ouvir música apropriada, o indivíduo tem a oportunidade de se cultivar, munindo-se de poder espiritual:

Se a música for cuidadosamente examinada e investigada a fim de regular a mente, esta desenvolver-se-á de forma pacífica, clara, complacente e honesta. Uma mente pacífica, clara, complacente e honesta trará alegria, a alegria trará calma, e a calma trará resistência. Enquanto o indivíduo se mantiver neste estado [virtuoso] por um longo período, as pessoas acreditam tanto nele como no Céu, admiram-no tanto como Deus. Aquele que atingir tais qualidades celestiais não precisa de falar – as pessoas acreditam nele. Aquele que alcançar tal estatuto de deificação não precisa de se tornar severo – é imponente por si próprio. Isto é a sequência dos estados da mente se o domínio da música for aplicado para os regular. ¹³

¹³ RUAN, Y., apud WANG, Y. (2004). The ethical power of music: Ancient Greek and Chinese thoughts. *Journal of Aesthetic Education*, 38(1), 89-104, págs. 90-91.

Texto original em inglês: “If music is examined and investigated carefully in order to regulate the mind, the mind will develop peacefully, straightforwardly, compassionately, and honestly. A peaceful, straightforward, compassionate and honest mind brings joy. This joy brings calmness, and calmness brings endurance. As one endures in this [virtuous] state for long, people believe in him as in heaven. As they believe in him as in heaven, they are kept in awe of him as of God. He who has achieved such heavenly qualities does not need to speak — he is believed. He who has achieved such godliness does not need to become severe — he is awe-inspiring. This is the sequence of the states of mind if mastering of music is applied to regulate them.” TdA

Por outras palavras, a “boa música” dota o indivíduo de qualidades como a compaixão, a calma e a serenidade, as quais, por sua vez, levam à alegria e à resistência, fazendo com que o indivíduo adquira, assim, qualidades celestiais que o transformam numa pessoa de confiança e imponente sem que este tenha de falar ou de adotar uma postura severa.

O *Yueji* atesta ainda a contribuição da música para a estabilização social, referindo em relação a esta atividade e aos rituais, se houver um número excessivo de rituais irá prevalecer o caos; caso haja um número excessivo de formas musicais, prevalecerá a violência. Desta forma, a criatividade dos artistas e compositores era regulada de acordo com os valores confucianos expressos nestes escritos, devendo estes expressar os seus sentimentos e ideias usando estilos de música antiga.¹⁴

A educação musical confuciana foi também aplicada à arte da governação, Segundo o *Yueji* e o *Yueshu*, os governantes da Antiguidade usavam a música com vista a educar o seu povo, visto acreditar-se que esta arte afetava profundamente os hábitos e a maneira de ser do ser humano. Um povo bem-educado refletia, pois, o caráter virtuoso do seu líder. Ao tornar-se alguém virtuoso e harmonioso por dentro (através da música) e exibir um comportamento correto e razoável exteriormente (conseguido através dos ritos), o líder seria respeitado por todos os súbditos, que iriam agir de acordo com as normas estipuladas por ele. Note-se que, nestes dois tratados, os líderes eram várias vezes advertidos para os efeitos colaterais da audição de música “má”, a qual muitas vezes levava à destruição de nações.

Desta forma, a música age sobre o interior, e os ritos sobre o exterior. No Homem, a música tem como efeito a maior harmonia, e os ritos a maior piedade. Quando alguém se torna harmonioso interiormente e respeitoso exteriormente, as pessoas, olhando-o simplesmente, não entrarão em confronto com ele. Contemplarão simplesmente a sua face, e não mostrarão insolência ou rudeza. Como a virtude irradia do interior [do governante], toda a gente estará disposta

¹⁴ THRASHER, A. R. (1981). The sociology of Chinese music: an introduction. *Asian Music*, 12(2), 17-53, pág. 26.

*a obedecer-lhe. Como será mostrado um comportamento correto e razoável no exterior [do governante], as pessoas ser-lhe-ão submissas.*¹⁵

No *Yueji* é estabelecida uma analogia entre a harmonia musical e a harmonia no Estado, na qual cada uma das cinco notas musicais que compõem a escala pentatónica¹⁶ representa cada um dos intervenientes de uma nação, sendo que estes não conseguem funcionar por si mesmos, mas numa relação de interdependência. Um Estado bem governado deve funcionar tal como uma peça de música harmoniosa, em que todos os seus intervenientes devem trabalhar em conjunto de forma a atingir o equilíbrio. Uma falha nalgum destes intervenientes leva a desequilíbrios no Estado, e a falha de todos os intervenientes leva inevitavelmente ao seu colapso:

*Gong representa o governante, shang os ministros, jue o povo, zhi os assuntos [de Estado] e yu os objetos [de produção]. Se estas notas não estiverem desafinadas, então não haverá música discordante. Se o gong estiver desafinado, então a música estará desorganizada, [indicando que] o governante é arrogante. Se o shang estiver desafinado, a música será tendenciosa, [indicando que] os ministros são corruptos. Quando jue está desafinado, a música é deprimida, [indicando que] as pessoas estão ressentidas. Se zhi está desafinado, então a música é triste, [indicando que] os assuntos de Estado estão sobrecarregados. Se yu está desafinado, então a música é precipitada, [indicando que] a riqueza do Estado se esgotou. Se todas estas notas estiverem desafinadas e transgredirem umas sobre as outras, é chamado de música man (dissoluta/libertina). Se isto acontecer, a destruição e morte do Estado acontecerá a qualquer momento.*¹⁷

¹⁵ RUAN, Y., apud Wang, Y., op. cit., pág. 93.

¹⁶ Estas são: gong (宮 gōng), shang (商 shāng), jue (角 jué), zhi (徵 zhǐ) e yu (羽 yǔ), que correspondem respetivamente do, re, mi, so e la. NdA

¹⁷ COOK, S. (1995). "Yue Ji" 樂記 - Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary. *Asian Music*, 26(2), 1-96, págs. 30-31.

Texto original em inglês: "gong is the ruler, shang is the minister, jue is the people, zhi is the affairs, and yu is the things [of production]. If these five are not chaotic, then there will be no discordant music (yin). If the gong [tone] is

Assim, a música era, juntamente com os ritos, o código penal e o sistema de leis de conduta, um dos quatro fatores essenciais à governação, tendo cada um deles uma função específica:

*Os ritos foram criados para guiar as vontades [das pessoas], a música era usada para harmonizar as suas vozes, a administração era usada para unificar as suas ações e o código penal era usado para prevenir as suas transgressões [às leis]. A finalidade dos rituais, da música, do código penal e da administração é apenas uma: são usados para unificar os corações das pessoas e levar a cabo o caminho da governação.*¹⁸

É ainda estabelecida uma relação forte entre a música e a harmonia, assim como entre o Céu e a Terra. Esta premissa, fundada na ideia de que a música exemplifica a harmonia encontrada na Natureza, refere que diversos parâmetros musicais eram considerados como representando diversos fenómenos naturais, como as estações do ano, o vento e a chuva. Esta harmonia entre a música e o cosmos desencadeia, por sua vez, a harmonia entre os seres humanos:

A clareza e a explicitação [na música] denotam [o mesmo n]o Céu. A amplitude e grandeza [na música] denotam [o mesmo n]a Terra. A sequência circular [das melodias] denotam [o mesmo n]as estações. Os movimentos giratórios dos

chaotic, then [the music] is disorganized, [indicating that] the ruler is arrogant. If the shang [tone] is chaotic, then [the music] is slanted, [indicating that] the ministers are corrupt. If the jue [tone] is chaotic, then [the music] is depressed, [indicating that] the people are resentful. If the zhi [tone] is chaotic, then [the music] is mournful, [indicating that] the affairs are overburdening. If the yu [tone] is chaotic, then [the music] is precipitous, [indicating that] the wealth [of the state] is depleted. If these five are all chaotic, and transgress upon each other in turn, this is called "man" (dissolute) [music]. If it is like this, then the extermination and passing away of the state will occur in no time at all." TdA.

¹⁸ COOK, S., op. cit., pág. 28.

Texto original em inglês: "(...) Ritual (li) was used to direct their wills, Music (yue) was used to harmonize their voices (sheng), Administration (zheng) was used to unify their actions, and Punishment (xing) was used to prevent their violations. Ritual, Music, Punishment, and Administration -- their ends are one: they are that which is used to unify the people's hearts and put forth the Way of Governance." TdA

*bailarinos denotam [o mesmo n]o vento e [n]a chuva. Tal como as cinco cores na Natureza, [as cinco notas] criam um todo ordenado e não distorcido. Tal como os oito ventos na Natureza, [os oito instrumentos] seguem a tonalidade correta sem [qualquer tipo de] confusão. Todas as medidas [nos instrumentos] são reguladas nas proporções corretas. As notas agudas e graves completam-se umas às outras. O início e o fim [da escala musical] criam-se um ao outro. A sequência das notas e o tamanho dos intervalos servem alternadamente como aparelhos reguladores... Assim, quando predomina a música [apropriada], isto leva à clarificação das relações humanas. Os olhos e os ouvidos tornam-se apurados e perspicazes; as forças do sangue e da energia ordenam-se e acalmam-se. Os hábitos e costumes são, desta forma, afetados de forma apropriada, havendo paz no mundo.*¹⁹

Esta passagem vem afirmar que a ordem e a regularidade encontradas na música estão associadas ao seu poder sobre as qualidades humanas, poder este obtido através de aspetos como a melodia, instrumentalização e tonalidade, e nunca através da letra. Refere ainda que a música apropriada ativa a circulação do corpo, agudiza os órgãos sensoriais e orienta a maneira de ser e os hábitos do indivíduo, isto é, afeta tanto a sua condição física como mental. Ora, se estes hábitos e maneiras de ser constituem o chamado “*ethos*”, então, pode inferir-se que a música age simultaneamente sobre o *ethos* e o corpo do ser humano. Esta relação entre a música e o cosmos foi também usada pelos governantes para justificarem determinados fins das decisões que tomavam, dada a sua pretensão de obter supremacia não só sobre o seu território, mas também sobre todo o cosmos.

¹⁹ RUAN, Y., apud WANG, Y., op. cit., pág. 99.

Texto original em inglês: “Clarity and explicitness [in the music] denote (the same in) Heaven. Broadness and enormity [in the music] denote Earth. The circular sequence [of the melodies] denote (the same in) the seasons. The turning motions [of the dancers] denote (the same in) wind and rain. Like the five colors in Nature, [the five scalar notes] create an ordered and undistorted whole. Like the eight winds in Nature, [the eight instruments] follow the correct tuning without confusion. All measurements [in the instruments] are regulated in correct proportions. High and low notes complete one another. The beginning and end [of the scale] create each other. The sequence [of notes] and size [of intervals] serve interchangeably as regulating devices....Therefore, when [proper] music dominates, it leads toward the clarification of human relations. Ears and eyes become acute and perceptive; the forces of blood and energy become orderly and calm. Customs and manners are thus [properly] affected, and there is peace in the world”. TdA

Assim como os valores morais confucianos influenciaram (e influenciam) a mentalidade do povo chinês ao longo dos séculos, também as suas concepções relativamente ao papel da música sobre o indivíduo, a sociedade e a governação exerceram grande influência sobre o ensino e a produção musical do país. Durante a dinastia Qing (1644-1911), a música de Shao ainda era considerada uma obra importante no estudo da música. Já em pleno século XX, Mao Zedong e o Partido Comunista Chinês apostaram na criação em massa de canções revolucionárias ou “canções vermelhas” a fim de incutir nas populações os ideais socialistas, temática que será abordada com maior detalhe nos capítulos que se seguem.

2. O Comunismo Chinês

2.1. Principais características

O Partido Comunista Chinês (PCC, 中国共产党 *zhōngguó gòngchǎndǎng*) foi formado em 1921²⁰ por Chen Duxiu (陈独秀 *chén dúxiù*) e Li Dazhao (李大钊 *lǐ dàzhāo*), ambos professores na Universidade de Pequim, numa altura de grande instabilidade social e política no país.

Desde a Primeira Guerra do Ópio (1840-1842) que a China era humilhada às mãos das potências estrangeiras com guerras constantes e tratados desiguais. Embora estas trouxessem para o território os meios de produção do capitalismo moderno, estes estavam concentradas maioritariamente nas áreas costeiras e zonas de concessão estrangeira, desenvolvendo-se de forma limitada. Por outro lado, era visível a debilidade de todas as classes sociais: uma burguesia fraca e uma classe proletária ainda mais fraca, uma pequena burguesia presa aos valores tradicionais e que usava os piores meios de exploração socioeconómica do campesinato, o qual por sua vez não possuía qualquer tipo de poder social, económico e político, embora representasse a maior percentagem

²⁰ Atribui-se a fundação do PCC à data do seu I Congresso, altura em que se estabeleceu formalmente. Porém, a sua origem remonta a 1920, quando grupos de marxistas chineses formaram grupos comunistas em diversas cidades chinesas.

da população. A isto junta-se a incompetência e debilidade dos sucessivos governos centrais e o surgimento de diversos “governos regionais” formados por senhores da guerra. Todos estes fatores ditaram a necessidade de uma revolução que rompesse com os valores vigentes e instaurasse um governo central forte.

No seu I Congresso, realizado em julho de 1921 em Shanghai²¹, o PCC definiu que a base ideológica para as suas ações e decisões seria o marxismo-leninismo, tendo em conta a situação social do seu país à época. Entre os ideais defendidos, constava a defesa do envolvimento do campesinato na revolução socialista e a necessidade de união com todos aqueles que desejavam a mudança no sentido da emancipação nacional, incluindo burgueses, e o quotidiano das pessoas e os problemas da nação como principais preocupações políticas. O objetivo da revolução seria o alcance da “grande harmonia”²² socialista, alcançada após uma intensa luta entre os trabalhadores, a nobreza e os capitalistas.

Uma figura central para o desenvolvimento de uma ideologia comunista ao estilo chinês foi Mao Zedong (毛泽东 *máo zédōng*, 1893-1976), cujas ideias foram desenvolvidas durante o período de Yan'an (1935-1948) e foram fundamentais para a vitória sobre os nacionalistas do Guomindang (国民党 *guómíndǎng*) em 1949. Em 1945, o Maoísmo ou Pensamento de Mao Zedong (毛泽东思想 *máo zédōng sīxiǎng*) foi adicionado ao conjunto de ícones já pertencentes ao comunismo chinês, tendo Mao formulado a sua ideologia a partir dos fundamentos teóricos e práticos deixados por Chen e Qu Qiubai. O Maoísmo constitui-se como ideologia-guia do PCC virtualmente até à atualidade, sendo adicionado pela primeira vez em 1975 como “*a base teórica que guia o pensamento da nossa nação*”, em 1978 como a “ideologia-guia” e em 1982 como “guia”. O marxismo foi facilmente absorvido pela China, visto possuir diversas características comuns ao Confucionismo, como o governo pelo Homem e não pela lei e a maleabilidade e manipulação da mentalidade humana. Tal como o Confucionismo,

²¹ Por causa de um raide policial, as deliberações do Congresso tiveram de ser concluídas a bordo de um barco perto de Hangzhou.

²² Uma alusão ao conceito clássico de *datong* (大同), que pode ser traduzido como “grande harmonia” ou “grande união das pessoas”. O uso deste termo foi uma das primeiras tentativas por parte dos comunistas de expressão do socialismo através de conceitos tradicionais, com os quais o povo chinês se encontrava mais familiarizado. (Chan, pág. 36).

esta ideologia também foi elevada a ideologia oficial sem a permissão da existência de outras ideologias.²³

Apesar de hostil ao Confucionismo e de o considerar como uma ideologia antiquada e feudal, Mao não excluiu totalmente esta doutrina da elaboração do seu próprio pensamento, combinando-o com elementos marxistas-leninistas. Tanto Mao como Confúcio reiteravam uma vida em simplicidade, característica que se viria a tornar fundamental nas campanhas de retificação e anticorrupção. Esta ideia de viver em honestidade e simplicidade foi lembrada por Mao aos quadros do Partido logo após a tomada do poder pelo PCC, de forma que estes não se deixassem levar pelo poder. Associados a estas campanhas estão também os valores confucianos de justiça e retitude, através da crítica e da autocritica, consideradas como uma forma de educação de todos aqueles que não se encontravam de acordo com as ideias marxistas. Citando Confúcio, Mao afirma que *“um bom remédio é amargo para o paladar, mas bom para curar as doenças; uma palavra honesta é difícil de aceitar, mas é um verdadeiro guia para um bom comportamento”*.²⁴

Associado a isto encontra-se o valor da educação, partilhado também por ambos os pensadores, na mudança dos valores e ideias da população. Mao, tal como Confúcio e Marx, acreditava na maleabilidade da mente humana e no facto de os valores e atitudes sociais do indivíduo serem condicionados pela sociedade onde este se encontra. Outro ideal partilhado entre as duas ideologias é o dos “Três Compromissos”, nomeadamente a autoridade do governante sobre o ministro, do pai sobre o filho, e do marido sobre a mulher, ideal que, apesar de condenado como despótico, autocrático e patriarcal pelo PCC, estava claramente de acordo com os seus princípios.²⁵

Embora o marxismo-leninismo fosse a ideologia-guia do Pensamento de Mao Zedong, este não se coibiu de o adaptar à realidade chinesa, levando a cabo aquilo que é apelidado por diversos autores de sinificação do marxismo. Ao contrário do marxismo-leninismo ortodoxo, que coloca o proletariado urbano no centro da revolução socialista,

²³ FU, Z. (1993). *Autocratic Tradition and Chinese Politics*. Irvine: Cambridge University Press, pág 172.

²⁴ MAO, apud BOER, R. (2015). Confucius and Chairman Mao: Towards a Study of Religion and Chinese Marxism. *Crisis and Critique*, 36-55.

²⁵ HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2004). Values, music and education in China. *Music Education Research*, 6(2), 149-167, pág. 152.

o Maoísmo coloca a ênfase no campesinato, o qual levará a cabo a revolução unindo-se ao proletariado urbano e ao partido. Esta forma de pensar tem em conta a constituição da sociedade chinesa da altura, da qual a esmagadora maioria era constituída por camponeses.

O Pensamento de Mao Zedong partilhava com Marx a ideia de uma conceção materialista e linear da história, a qual preconiza que o desenvolvimento histórico vai ao encontro de um determinado objetivo, do feudalismo ao capitalismo burguês e deste ao socialismo, num processo denominado por Marx de progresso. Porém, e ao contrário da posição defendida por Lenine de que o *Capital* era a chave para que as sociedades conseguissem atingir esse objetivo, para Mao não existe nenhum esquema ou práxis universal que indique o modo como o alcançar. Mao acreditava que o fator decisivo na construção da história e no processo revolucionário era a consciência humana, isto é, as ideias, a vontade e as ações humanas.

Uma das linhas gerais do maoísmo que o distingue do marxismo-leninismo é a chamada “linha de massas”, a qual reitera que qualquer ação política por parte do partido deve estar em conformidade com os desejos da maioria dos membros que compõem as classes representadas pelo PCC, nomeadamente o campesinato, o operariado e o exército. Por outras palavras, é o processo a partir do qual a liderança entra em contacto direto com as massas “desarticuladas, analfabetas e politicamente subdesenvolvidas”, tenta perceber quais os seus problemas e aspirações, resume essas ideias tendo em conta “a experiência mais vasta e as responsabilidades e a teoria da liderança”; devolve-as às massas numa forma mais organizada e articulada e coloca-lhes novas questões; e, por fim, põe em prática as suas decisões, estudando os seus resultados, e propaga as suas ideias com a concordância da maioria, de forma a que o povo as entenda e as tome como sendo algo elaborado por ele.

Se devidamente guiadas, as massas iriam apoiar as campanhas do partido de forma voluntária, trabalhando em prol de todos. A linha de massas não pode ser vista, contudo, como uma negação do centralismo democrático proposto por Lenine, mas como um complemento a este; o centralismo democrático é o modo que as classes revolucionárias utilizam para segurar a sua posição num estado com um regime de ditadura popular:

*Alguns camaradas não compreendem o sistema de centralismo democrático do Partido; não sabem que o Partido Comunista não só precisa de democracia, mas precisa muito mais de centralização. Esqueceram-se do sistema de centralismo democrático, no qual a minoria está subordinada à maioria, o nível mais baixo ao mais alto, a parte ao todo e todos os membros ao Comité Central.*²⁶

O ideal de linha de massas implica, assim, que a população assimile ideias que, apesar de suas, não são elaboradas de forma bem conseguida, o que contrasta com a afirmação de Lenine de que a consciência de classe deveria ser importada para o proletariado pelos membros do partido, visto estas não terem a capacidade de criar essa consciência se deixadas a si mesmas, podendo deixar-se cair nos ideais burgueses e capitalistas.²⁷

Ao ideal de linha de massas pode associar-se a ideia de “aprendizagem através da prática”, condição essencial para determinar se uma determinada política está a ser bem ou mal aplicada. Segundo esta perspetiva, o conhecimento humano do mundo exterior só é possível se o indivíduo atingir resultados obtidos através da prática (como através da luta de classes, experiências científicas ou produção material).

Num discurso intitulado *Sobre a Prática*, Mao afirma que, para que esses resultados sejam bem-sucedidos, “[o indivíduo] deve fazer corresponder as suas ideias com as leis do mundo externo objetivo; se não corresponderem, falhará na sua prática”.²⁸ O indivíduo deverá, pois, retirar as devidas lições desse falhanço e corrigir as

²⁶ MAO, apud SCHRAM, S. R. (1989). *The Thought of Mao Tse-Tung*. Cambridge: Cambridge University Press, pág. 98.

Texto original: “Some comrades do not understand the party’s system of democratic centralism; they do not know that the Communist Party not only needs democracy, but needs centralization even more. They forget the system of democratic centralism, in which the minority is subordinate to the majority, the lower level to the higher level, the part to the whole and the entire membership to the Central Committee.” TdA

²⁷ SCHRAM, S. R. (1989), op. cit., pág. 46.

²⁸ MAO, Z. 毛泽东 (1961). On Practice. Em Z. Mao, *Selected Works of Mao Tse-Tung (Vol. IV)*. Pequim: Foreign Languages Press, págs 296-297.

suas ideias de acordo com as leis objetivas, tornando, assim, o seu falhanço em sucesso. Todavia, para validar o seu conhecimento, o indivíduo deve retomar à prática, criando, deste modo, uma cadeia sucessiva entre prática e conhecimento com vista à obtenção do progresso e ao alcance do ideal socialista. Quando aplicada ao processo revolucionário, isto implica que a revolução é algo contínuo, uma vez que só participando na revolução é que o indivíduo adquire conhecimento sobre a mesma, o qual, por sua vez, deverá ser validado através da prática.

Mao reitera diversos tipos de contradições sociais. Antes da tomada do poder pelo PCC em 1949, numa fase em que a China era considerada um país semicolonial e semifeudal, Mao identifica as contradições entre os “imperialistas” e a China, e o feudalismo e as grandes massas populares. Após o estabelecimento do regime comunista e consequentemente de uma sociedade socialista, Mao identificou contradições entre os apoiantes do PCC e os inimigos (todos aqueles que se opõem e resistem à instauração do socialismo) e entre as pessoas. Assim, as contradições existentes são refletidas nas lutas de classes entre os apoiantes da causa comunista e os reacionários representantes do “imperialismo estrangeiro”. Para que estas contradições sejam resolvidas, é necessário, segundo Mao, que se faça uma distinção clara entre quem está do lado da revolução (“as pessoas”) e os inimigos dela, entre aqueles que pensam de forma correta e os que pensam de forma errada, suprimindo e/ou limitando a liberdade aos considerados reacionários.

Mao idealizou a realização da revolução socialista em duas fases. Na primeira fase, denominada “Nova Democracia”, a revolução, de cariz anti-feudal e anti-imperialista, seria levada a cabo pelos camponeses liderados pelo proletariado e pelo PCC e tinha como objetivo o estabelecimento de um sistema social democrático, mais propriamente uma *“ditadura democrática revolucionária sobre os imperialistas, os traidores e os reacionários”*²⁹ (em oposição a uma ditadura burguesa), criando as bases para o estabelecimento de uma sociedade socialista. Durante esta etapa, proceder-se-ia à confiscação dos bens das grandes empresas, entidades financeiras e proprietários de terras, ao mesmo tempo que se preservaria algum capital privado por parte de pequenos proprietários e empresários.

²⁹ MAO, apud YUAN, C. (1971). *Chinese Political Thought: Mao Tse-Tung and Liu Shao-chi*. Haia: Springer Science+Business Media, pág. 45.

Numa segunda fase, correspondente à transição para uma sociedade socialista, iria acontecer uma segunda revolução que conduziria à coletivização da propriedade e dos meios de produção, organizando-se os camponeses e empresários em cooperativas, bem como à remoção dos elementos burgueses restantes. Não se pense, porém, que findo o processo de estabelecimento de uma sociedade socialista o processo revolucionário acabaria: este deverá ser contínuo, de forma a evitar a complacência com o capitalismo e o imperialismo e a corrupção.

A doutrina maoísta possui uma forte componente militar, indispensável para a manutenção do poder político.³⁰ Neste âmbito pode destacar-se a ideia de “guerra popular”, segundo a qual as grandes massas de camponeses são mobilizadas para levarem a cabo ações de guerrilha sobre o inimigo divididas em três fases: a primeira consiste na mobilização e organização dos camponeses, a segunda no estabelecimento de bases nas áreas rurais e no aumento da coordenação entre os grupos de guerrilheiros, e a terceira fase na transição para uma guerra convencional, na qual as zonas urbanas são cercadas pelas zonas rurais.³¹ Esta guerra não se dá, porém, sem o apoio e liderança do partido e de um exército forte e disciplinado, “*que luta pelos interesses das massas e da nação*”.³²

O Maoísmo preconiza ainda o patriotismo, cujo conteúdo é ditado pelas condições históricas e, no caso chinês, pela invasão japonesa. No discurso intitulado *O Papel do Partido Comunista Chinês na Guerra Nacional*, Mao defende que só a luta pela defesa da nação poderá derrotar os agressores e, conseqüentemente, libertar o país, o que por sua vez possibilitará a emancipação do proletariado e de outras classes trabalhadoras. O sucesso da revolução chinesa poderia, inclusive, inspirar outras revoluções populares noutros países.

2.2. A visão comunista sobre a música e a arte

³⁰ Mao referia muitas vezes que “a política cresce do cano de uma arma”.

³¹ MAOISM. (15 de setembro de 2014). *New World Encyclopedia*. Acedido a 13 de junho de 2018 de <http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Maoism&oldid=984376>.

³² MAO, Z. 毛泽东 (1966). *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*. Pequim: Foreign Languages Press, pág. 99.

Os líderes comunistas atribuíram grande importância à arte e à música na formação das suas sociedades. Para eles, a arte sempre foi um veículo de transmissão de significados e serviu sempre os propósitos de determinadas classes. No caso da música em particular, os comunistas consideravam que esta servia apenas para agradar à classe média, repudiando qualquer tipo de música que servisse os interesses de grupos esotéricos ou classes privilegiadas, bem como música como forma de expressão privada ou de ações consideradas imorais. Este tipo de arte e de música deveria ser banido, sendo substituído por uma música e arte de grande qualidade estética e valor ideológico feita para as massas, não habituadas a ouvir e muito menos a ler. Estas ideias serviram como base da política artística nos países comunistas, incluindo a China.

Ao contrário dos bolcheviques, que tiveram dificuldade em perceber qual o conceito e a natureza da cultura na sociedade que criaram, os comunistas chineses, mesmo antes de se afirmarem como tal, esforçaram-se para definir o papel da cultura no seu processo revolucionário, considerando-a como arte vital e integrante do mesmo. Em 1915, foi fundado por Chen Duxiu o Movimento para a Nova Cultura (新文化运动, *xīn wénhuà yùndòng*), de cariz marxista, que preconizava uma rutura com a tradição confucionista e a apologia de uma revolução cultural, onde a cultura seria acessível a todos. Neste âmbito, a grande medida defendida era o uso do chinês vernacular em trabalhos literários, o que por sua vez influenciou a criação musical na China, dado que as letras das canções se tornaram mais acessíveis ao público em geral, facilitando a sua disseminação.

Em 1920, quando abraçou formalmente a causa comunista, Chen Duxiu defendeu o estabelecimento de uma nova cultura, a qual seria um produto final resultado de um movimento económico, político e cultural. A cultura, para Chen, deveria endereçar-se aos assuntos políticos e económicos pois, enquanto estes constituíam necessidades básicas das sociedades, “a cultura é um empreendimento de longo prazo e não deve confundir-se entidades sociais e culturais”.³³ Mais tarde, em 1924, Qu Qiubai introduziu a ideia de progresso cultural, estabelecendo um paralelo entre a ideia de luta de classes no campo sociopolítico e luta de classes no campo das ideias, introduzindo ainda a visão leninista da arte como agente de mudança social. As ideias de Qu

³³ CHEN, apud CHAN, A. (2003). *Chinese Marxism*. Nova Iorque: Continuum, pág. 33.

contribuíram largamente para o desenvolvimento do pensamento marxista chinês sobre a arte e a cultura, tendo influenciado grandemente o pensamento de Mao Zedong sobre este tema em Yan'an, que será explorado mais à frente.

Nos finais dos anos 20 e inícios dos anos 30, à luz dos ideais do Movimento da Nova Cultura e do Movimento do 4 de Maio (五四运动 *wǔsì yùndòng*), um grupo de escritores influenciados pelos ideais marxistas criou a “Liga de Escritores de Esquerda” (中国左翼作家联盟 *zhōngguó zuǒyì zuòjiā liánméng*) com o objetivo de promover uma literatura e arte massificadas, adaptadas à realidade do povo e que servisse os propósitos da revolução socialista contra uma “literatura contrarrevolucionária”, isto é, de cariz imperialista e capitalista. Para isso, era necessário que os escritores contactassem diretamente com as populações e percebessem a sua linguagem, os seus modos de pensar e as suas ações, por forma a realizarem obras literárias que fossem acessíveis a essas pessoas. Embora constituísse um movimento de cariz literário, a “Liga de Escritores de Esquerda” exerceu grande influência noutros meios artísticos, nomeadamente na criação musical, através do uso do chinês vernacular já mencionado anteriormente.

Em 1934, o escritor Lu Xun, um dos membros da Liga, defendeu a simplificação de obras artísticas de forma a serem acessíveis às massas. Para ele, a questão central não era identificar uma música “pronta a usar” pelo proletariado, mas sim criar um conjunto de canções a partir da música “dispersa e não sistematizada” das massas, a qual foi “coordenada e sistematizada após estudos rigorosos por pessoas qualificadas” e, no fim, “devolvida” às populações, sendo-lhes explicada e popularizada até que a aceitem como sendo delas próprias.³⁴

Esta ideia foi reiterada por Mao Zedong em 1942 na Conferência de Yan'an para a Literatura e a Arte, durante a qual Mao apelou à expansão dos objetivos da arte comunista e sugeriu formas para alcançar esse objetivo. Os seus discursos, realizados nas cerimónias de abertura e de encerramento, constituíram até à sua morte em 1976 a base para a produção artística chinesa. Durante a Revolução Cultural, estes discursos deveriam ser estudados com afínco pelos artistas.

³⁴ HAMM, C. (1991). Music and Radio in the People's Republic of China. *Asian Music*, 22(2), 1-42, pág. 9.

Para Mao e os seus camaradas do Partido Comunista Chinês, e tal como defendido por Lenine, a música e a arte em geral eram parte integrante da política (por política entenda-se política de classe, das massas), exercendo uma grande influência sobre esta. As artes, nomeadamente a música, deveriam transmitir uma mensagem oficial, indo ao encontro da ideologia estabelecida pelo governo comunista, ou seja, não poderia haver música considerada inócua, sem qualquer tipo de conteúdo. Deste modo, estas encontram-se e devem encontrar-se subordinadas à política pois, nas palavras do líder do PCC, é através dela que as necessidades das massas poderão ser expressas de forma mais concentrada.

*No mundo atual, toda a cultura, toda a literatura e arte pertencem a classes definidas e orientada para linhas políticas definidas. De facto, não existe tal coisa como “arte pela arte”, uma arte que esteja acima das classes ou arte à margem ou independente da política. A literatura e arte proletárias fazem parte de toda a causa revolucionária proletária; elas são, como afirmou Lenine, “engrenagens e rodas” em toda a máquina política.*³⁵

Uma das primeiras ideias elaboradas por Mao durante a conferência foi a de que na luta pela libertação do povo chinês existem duas frentes: a frente armada e a cultural. Embora essa luta dependa primeiramente do exército e das armas, a cultura torna-se indispensável no sentido de “*eleva o espírito revolucionário do povo*”³⁶, de unir todos os estratos da sociedade chinesa para derrotar o inimigo.

³⁵ MAO, Z. 毛泽东 (1965). Talks at Yenan Forum on Literature and Art. Em Z. Mao, *Selected Works of Mao Tse-Tung (Vol. III)*, pp. 69-98). Pequim: Foreign Languages Press, pág. 86.

Texto original em inglês: “*In the world today all culture, all literature and art belong to definite classes and are geared to definite political lines. There is in fact no such thing as art for art’s sake, art that stands above classes or art that is detached from or independent of politics. Proletarian literature and art are part of the whole proletarian revolutionary cause; they are, as Lenin said, cogs and wheels in the whole revolutionary machine.*” TdA

³⁶ HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2004). op. cit., pág. 154.

Mao identificou quatro problemas a resolver para atingir o ideal da música e da arte como instrumento de união do povo para levar a cabo a revolução e destruir o inimigo: o ponto de vista de classe, a atitude, o público-alvo e o estudo dos artistas.

Em relação à posição de classe, a posição adotada pelos artistas deveria ir ao encontro do proletariado e das massas, mas principalmente do espírito e políticas do PCC. Embora muitos artistas e escritores se tivessem juntado ao partido durante a conferência de Yan'an, isso não significava, para Mao, que a sua forma de pensar fosse ao encontro da dos restantes membros.

No que concerne à questão da atitude, Mao defende que se deve adotar a atitude correta tendo em conta o grupo ou a situação que se pretende relatar. Para cada um dos três grupos identificados (os inimigos, os aliados da Frente Unida e as massas), defendeu diferentes atitudes a tomar: no caso dos inimigos, os artistas devem retratar a sua crueldade para com o povo chinês; em relação aos aliados, estes devem ser ao mesmo tempo elogiados pelos objetivos alcançados na luta contra o inimigo e criticados se não forem ativos nesta luta ou se se opuserem ao PCC; e em relação às massas, estas devem, por um lado, ser elogiadas pelo seu espírito de sacrifício e, por outro lado, a arte deve servir para as educar no sentido de descartarem os ideais “antiquados” (imperialistas, burgueses, feudelistas).

No que respeita ao público-alvo da arte revolucionária, no discurso de abertura da conferência, Mao identificou os seguintes grupos: os quadros do partido, o exército, os operários e os camponeses nas aldeias. No discurso de encerramento, Mao voltou a realçar a importância da definição do público-alvo para a criação artística, referindo que a arte é primeiro para a classe operária, classe esta que lidera a revolução; segundo, para os camponeses, a classe mais numerosa e estável; terceiro, para os soldados das diferentes frentes armadas, principal força da revolução; e quarto, para as classes trabalhadoras urbanas e intelectuais da pequena burguesia urbana, aliados do PCC e capazes de estabelecer uma cooperação a longo prazo para a revolução. De forma a melhor alcançar o público-alvo desejado, Mao defendeu que os trabalhos artísticos deveriam passar por dois processos: primeiro, a popularização “*do que é necessário e facilmente aceite pelos operários, camponeses e soldados*”³⁷, ou seja, daquilo que

³⁷ MAO, Z. 毛泽东 (1965), op. cit., pág. 80.

satisfaça as suas necessidades mais urgentes e seja facilmente assimilado; e segundo, o aumento da qualidade dos trabalhos artísticos, tendo como base a arte dos operários, camponeses e soldados e desenvolvendo-se tendo como ponto de partida o nível de vida destas classes. Mao defende que todos aqueles que se alfabetizarem certamente quererão ler livros e jornais, e os não alfabetizados quererão cantar canções, ver peças de teatro e pinturas. Desta forma, a arte revolucionária deverá chegar a todos eles.

Para que as obras artísticas e literárias possam chegar a todos estes setores da sociedade, é necessário que os escritores e artistas “aprendam a linguagem das massas”, isto é, é imperativo que os artistas conheçam bem cada um destes setores da sociedade, a sua forma de pensar e os seus sentimentos, de forma que as sensações e sentimentos dos seus trabalhos artísticos sejam mais facilmente compreendidos por todos. Com vista à realização deste objetivo, Mao e o PCC encorajaram os artistas e escritores a tomarem contacto íntimo com as classes visadas e a aprender com o seu folclore, as óperas realizadas nas aldeias e com a música *yangge*, de forma a criarem peças artísticas e literárias mais genuínas. Apesar de a vida quotidiana das massas ser a fonte da inspiração artística, era necessário que aquilo que fosse representado na arte ultrapassasse a mera representação do quotidiano, devendo, para Mao, ser mais intenso, mais típico, perto do ideal, sendo desta forma mais universal do que a própria vida diária, a fim de impulsionar o próprio quotidiano do povo. Esta ideia vai ao encontro daquilo a que Mao apelidou em 1958 de combinação do “realismo socialista revolucionário” com o “romantismo revolucionário”, a qual resulta num retrato do quotidiano das massas que reflete a esperança na construção de uma sociedade socialista idealizada.

A literatura e arte revolucionárias devem criar uma variedade de personagens fora da vida real e ajudar as massas a impulsionar a história. (...) Os escritores e artistas concentram esses fenómenos do quotidiano, tipificam as contradições e lutas dentro deles e produzem trabalhos que despertam as massas, que as enchem de entusiasmo e as impelem a unir e lutar para transformarem o seu

*ambiente. Sem essa literatura e arte, esta tarefa não poderia ser realizada, ou pelo menos não de forma tão rápida e eficaz.*³⁸

Por fim, para resolver o problema da área de estudo dos artistas, Mao considera que estes devem, em primeiro lugar, estudar os ideais marxistas-leninistas, algo que deve ser feito por todos os membros do partido, sem exceção. Além disso, devem ainda estudar a sociedade, ou seja, as diferentes classes sociais e a relação existente entre elas, a sua fisionomia e psicologia e as suas condições, de forma a obter produtos artísticos ricos em conteúdo e corretos no campo ideológico.

*Os escritores e artistas revolucionários chineses (...) devem ir ao seio das massas, ligar-se longamente, sem reservas e de todo o coração, às massas de operários, camponeses e soldados, lançar-se na luta ardente, ir à fonte única, imensa e riquíssima, a fim de observar, experimentar, estudar e analisar todos os tipos de indivíduos, todas as classes e massas, todas as formas palpitantes de vida e de luta, toda a matéria-prima da literatura e da arte. Só então poderão lançar-se na criação.*³⁹

No que toca à apreciação artística, Mao identificou dois critérios: o critério político e o artístico. Segundo o critério político, os trabalhos artísticos deveriam promover a unidade do povo e a resistência ao Japão, bem como encorajar ao progresso do país. Todos os trabalhos que promovessem ideias “antinacionais, anticientíficas,

³⁸ MAO, Z. 毛泽东 (1965), op. cit., pág. 82.

Texto original em inglês: “Revolutionary literature and art should create a variety of characters out of real life and help the masses to propel history forward. (...) Writers and artists concentrate such everyday phenomena, typify the contradictions and struggles within them and produce works which awaken the masses, fire them with enthusiasm and impel them to unite and struggle to transform their environment. Without such literature and art, this task could not be fulfilled, or at least not so effectively and speedily.” TdA

³⁹ MAO, Z. 毛泽东 (23 de maio de 1942). *Intervenções nos Colóquios de Yen-An Sobre Literatura e Arte*. (F. A. Araújo, Ed.) Obtido em 20 de junho de 2018, de Marxists Internet Archive: <https://www.marxists.org/portugues/mao/1942/05/23.htm>.

antipopulares e anticomunistas”⁴⁰ deveriam ser criticados. No que toca ao critério artístico, a apreciação deveria ser feita segundo “critérios científicos da arte”, com vista à melhoria progressiva de obras artísticas e literárias de nível inferior e ao alcance dos níveis de exigência das massas de obras que ainda não os tenham atingido. Os trabalhos de grande valor artístico seriam também valorizados, tendo, contudo, em vista o seu efeito social.

Mao não descarta o uso de trabalhos literários e artísticos do passado para além do conhecimento moderno, tanto chineses como estrangeiros, porém, estes trabalhos devem ser bem examinados (tendo em conta a sua atitude para com o povo e se contêm ou não ideais progressistas), modificados e infundidos com novo conteúdo, de forma a melhor servir as aspirações das massas e a ideologia socialista, sob pena de serem considerados antirrevolucionários.

*Na realidade, as obras literárias e artísticas do passado não são fontes, mas apenas cursos de água; elas foram criadas com a matéria-prima que os nossos autores antigos, ou os autores estrangeiros, recolheram da vida do povo do seu tempo, ou dos seus países. Quando criamos algo a partir da matéria-prima para a literatura e a arte existente na vida do povo do nosso tempo e país, devemos recolher tudo o que há de bom na herança literária e artística que nos legou o passado, assimilar com espírito crítico o que esta contém de útil e usar isso como exemplo.*⁴¹

Apesar dos artistas poderem usar elementos estrangeiros nos seus trabalhos, era fundamental que estes retivessem também elementos nacionais, uma vez que “*as artes são inseparáveis dos costumes, dos sentimentos e até da linguagem do povo, da história da nação*”.⁴² Em 1956, Mao desenvolveu esta ideia num discurso intitulado *Conversas*

⁴⁰ MAO, Z. 毛泽东 (23 de maio de 1942), op. cit.

⁴¹ MAO, Z. 毛泽东 (23 de maio de 1942), op. cit.

⁴² KRAUS, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, pág. 86.

com os Trabalhadores do Setor da Música, dirigido especificamente aos músicos, cujas ideias fundamentais podem ser resumidas nos seguintes pontos:

- A arte, na sua forma mais geral, apresenta princípios fundamentais comuns em todas as partes do mundo que são manifestados de diferentes formas, isto é, os trabalhos artísticos (incluindo a música e dança) apresentam semelhanças e diferenças entre si;
- De forma a acelerar o processo de desenvolvimento da música chinesa, os artistas devem, em primeiro lugar, estudar obras provenientes do ocidente, cujos padrões no que toca à nova cultura são mais elevados que os da China. Findo este processo, os artistas devem virar a sua atenção para as obras do seu país, nas quais se devem basear para a criação das suas próprias obras.
- Apesar de poderem ser absorvidos elementos estrangeiros, a nova música composta deve obrigatoriamente conter características nacionais, tornar-se “cada vez mais chinesa”.⁴³

Para além de Mao, outras figuras importantes do PCC debateram sobre a importância da literatura e da arte. Em 1963, o primeiro-ministro Zhou Enlai apresentou uma política cultural baseada nos discursos de Mao em Yan'an e no discurso intitulado *Sobre a Nova Democracia*, de 1954. Esta nova política baseou-se em três conceitos fundamentais: revolucionar (transformar a forma e o conteúdo das canções no sentido de as adequar ao movimento revolucionário); nacionalizar (usar formas e estilos musicais pertencentes às diferentes etnias que compõem a sociedade chinesa); e popularizar (disseminar a arte e a cultura por toda a parte nas suas formas mais simples). Noutro discurso proferido em 1961 e publicado em 1979, já depois da sua morte, Zhou, embora reiterando os princípios defendidos por Mao para as artes no fórum de Yan'an, defendeu uma maior democratização e maior debate de ideias no mundo das artes. Neste discurso, Zhou defende que os artistas deverão prestar atenção a “falhas ideológicas” nos seus trabalhos, isto é, à presença de elementos considerados provenientes da “velha sociedade”. Este é, contudo, um processo lento, que apenas se completará assim que uma base de pensamento completamente renovada se consolidar. Para Zhou, e tal como defendido por Mao, a cultura deve servir as massas e, para que este objetivo seja mais

⁴³ LIU, C.-C. (2010). *A Critical History of New Music in China*. (C. Mason, Trad.) Hong Kong: Chinese University Press, pág. 307.

facilmente atingido, esta deve ser testada por elas, tendo sempre em conta o ponto de vista ideológico da obra:

Se a literatura e a arte são [feitas] para servir bem as pessoas, estas devem ser testadas através da prática. O facto de as imagens que vocês criaram serem ou não bem-sucedidas e se são ou não apreciadas pelas pessoas não é decidido pela aprovação dos líderes. Porém, atualmente, há mais decisões tomadas pelos líderes do que pelas massas. O facto de um trabalho artístico ser bom ou não deve ser decidido pelas pessoas e não pelos líderes. Obviamente que nos devemos impor se uma obra erra politicamente ou é antissocialista. ⁴⁴

Zhou defendeu ainda uma maior diversidade nas temáticas escolhidas para a realização de obras artísticas, considerando, inclusive, alguns trabalhos provenientes da China Antiga e da ópera de Pequim como inofensivos, sem descurar os trabalhos de cariz revolucionário, essenciais para garantir a militância dos mais jovens e fazê-los perceber a situação vivida antes da tomada do poder pelo PCC. Por fim, e em contraste com a ênfase na popularização dos trabalhos artísticos defendida por Mao, Zhou chamou a atenção para a importância do aumento da qualidade das obras de arte e dos artistas, cujo talento e experiência são importantes para que possam expressar as suas mensagens de forma mais eficaz.

As ideias relativamente liberais de Zhou Enlai em relação à cultura opõem-se à visão de outros membros mais radicais do partido, como Jiang Qing e Lin Biao. Em vésperas da Revolução Cultural, estes membros defenderam uma reforma profunda da literatura e arte chinesas, com o pretexto de o panorama cultural do país ser dominado por membros antissocialistas, revisionistas e com ideais capitalistas, que não seguem à risca os preceitos estabelecidos por Mao em Yan'an.

Em suma, para Mao e o PCC, a literatura e a arte devem servir as massas e nunca as classes burguesas e imperialistas, posição defendida anteriormente por Lenine.

⁴⁴ ZHOU, E. 周恩来 (30 de março de 1979). Zhou Enlai on Literature and Art. *Beijing Review*, pp. 9-16., pág 14.

Deve, ainda, suportar o nacionalismo, o socialismo e a ditadura do Partido Comunista em nome do proletariado.⁴⁵ Além disso, a nova cultura chinesa deveria ser anti-feudal e anti-imperialista, sob a liderança do proletariado. Uma arte e cultura das massas para as massas, que refletisse os seus problemas e anseios e as educasse no sentido de melhor compreenderem e assimilarem os ideais socialistas foi uma das grandes aspirações do PCC. Neste âmbito, pode destacar-se o papel da música, nomeadamente o das canções revolucionárias, nas ações de propaganda do partido.

⁴⁵ PERRIS, A. (1983). Music as propaganda: art at the command of doctrine in the People's Republic of China. *Ethnomusicology*, 27(1), 1-28, pág. 16.

3. As Canções Revolucionárias: Contexto Histórico e Conteúdo

As “canções revolucionárias” (革命歌曲 *gémìng gēqǔ*), também apelidadas de “canções vermelhas” (红色歌曲 *hóngsè gēqǔ* ou 红歌 *hónggē*), são canções simples e relativamente curtas, com conteúdo didático ou político, que foram influenciadas pela tradição ocidental ou melodias regionais. A sua letra é escrita em linguagem vernacular, acessível a todos, e pode retratar temas como o incentivo ao nacionalismo, a motivação para um esforço coletivo no sentido de se atingir o ideal de sociedade socialista, ou promover o espírito de grupo. Grande parte das letras destas canções é retirada diretamente de discursos proferidos pelos líderes do partido, por forma a familiarizar a

população com as decisões tomadas e conseguir o seu apoio para a realização das mesmas. Diferentes de outras medidas e decretos do governo, as canções revolucionárias “*devem reter as suas formas de pensamento especiais e imagens da vida quotidiana inspiradoras, sendo que se tornam numa arma de propaganda e de educação se alcançarem mudanças na consciência popular através da agitação dos sentimentos da audiência*”.⁴⁶

Podem ser divididas em cinco grupos:

- a) Canções de exaltação – o conteúdo destas canções prende-se com a exaltação dos líderes do partido (em especial de Mao Zedong) e do próprio PCC, da pátria e dos seus heróis, da doutrina socialista e de outras instituições. Têm como grande objetivo a criação de uma identidade nacional e incutir nas populações os comportamentos sociais e políticos corretos.
- b) Canções para grupos especiais ou unidades de trabalho – estas canções destinam-se a promover o espírito de solidariedade entre os membros de um grupo (crianças, soldados, agricultores, entre outros), estando os seus textos associados a atividades realizadas por cada um deles.
- c) Canções de anúncio de grandes decisões políticas – Estas canções apresentam os termos-chave das grandes decisões do Partido publicadas em órgãos oficiais do governo, como o *Diário do Povo*. Aparecendo com maior frequência no período da Revolução Cultural, a circulação destas canções era muito limitada, uma vez que o seu conteúdo estava confinado a um determinado período.
- d) Canções de crítica – Estas canções, frequentemente direcionadas a um indivíduo ou alvo específico, denunciavam as suas falhas ou erros, crimes ou dificuldades.
- e) Canções relativas a assuntos externos – Estas canções podem ser divididas em duas subcategorias: canções de ataque ao imperialismo e de amizade para com outras nações socialistas.

⁴⁶ LÜ, apud GUO, X. 郭洵澈 (1999). O sistema da música revolucionária chinesa após 1949 (1949 年之后的中国革命音乐系统 1949 nián zhīhòu de zhōngguó géming yīnyuè xìtǒng). *O século XXI*, 119-124, pág. 119.

Texto original: “[革命歌曲]必须凭它特殊的思维形式和富有感染力的生活形象，而且必须通过观众情绪上的激动，达到思想意识上的变化，才能发挥它的宣传教育的武器作用。” TdA.

A história destas canções remonta ao século XIX, aquando da Revolução de Taiping, durante a qual o seu líder, Hong Xiuquan, adaptou diversos hinos protestantes para serem cantados em grupo em rituais e comícios, ao mesmo tempo que foram compostas novas melodias. Mais tarde, já após a instauração do governo nacionalista em 1911, o ministro da Educação, Cai Yuanpei, encorajou o desenvolvimento de um estilo moderno de canções chinesas para serem cantadas nas escolas, baseadas nos estilos introduzidos por missionários e educadores e que promovessem mudanças políticas e sociais, dando assim origem ao primeiro uso em grande escala de “cantares em grupo”. Depressa estas canções passaram de canções de escola a canções cantadas em diversos encontros cívicos, tornando-se na mais apropriada forma de expressão das aspirações nacionais da sociedade chinesa, até que nos anos de 1914 e 1919, com a aceitação da China das “21 Exigências” e as resoluções do tratado de Versalhes que conduziram ao Movimento do 4 de Maio, começaram a surgir canções de protesto, as quais podem ser consideradas como predecessoras diretas das canções revolucionárias modernas.

Durante este período, grupos de ativistas e intelectuais, desiludidos com o nacionalismo e os eventos internacionais, viram na ideologia marxista a solução para os problemas do país. Desta forma, criaram grupos de estudo do marxismo-leninismo e realizaram ações junto dos trabalhadores, introduzindo-lhes o socialismo e criando escolas e grupos recreativos onde ensinavam, entre outros conteúdos, canções de protesto e com conteúdo político que iam sendo compostas. Nasce, assim, a canção revolucionária moderna.

Em 1929, na Conferência de Gutian, Mao Zedong declarou a incorporação da música no currículo educativo e militar, bem como o estabelecimento de equipas para recolha e composição de canções revolucionárias. Ao mesmo tempo chamou a atenção para duas características essenciais destas canções: a qualidade temporal (时间性 *shíjiān xìng*), relacionada com os ciclos e eventos culturais e agrícolas anuais para diferentes regiões; e a qualidade local (地方性 *dìfāng xìng*), que se refere à disseminação de conteúdos tendo em conta os costumes e os assuntos locais, bem como ao uso dos dialetos locais e outros marcadores culturais. Pensava-se que, através destas qualidades, as populações estariam mais aptas a entender as mensagens nacionais se

apresentadas em estilos regional e culturalmente específicos com os quais já estavam familiarizados.⁴⁷

3.1. Do período de Resistência à invasão japonesa até à instauração da RPC

O início da década de 30 ficou marcada pela invasão e consequente ocupação de territórios chineses pelos japoneses, marcando, assim, uma mudança significativa na produção musical chinesa. Nesta época, a música tornara-se fulcral na moldagem da consciência do povo chinês, atribuindo-se ao Partido Comunista um papel ativo na produção, disseminação e manipulação da música para fins políticos.⁴⁸ Em termos musicais, este período pode ser dividido em duas fases: uma primeira fase, de 1931 a 1937, e uma segunda fase, de 1937 a 1945.

Na primeira fase, que ocorreu a partir do Incidente de 18 de setembro de 1931 até ao Incidente da Ponte Marco Polo em 1937, as canções compostas eram apelidadas de “canções de salvação”, tendo como principal objetivo descrever o sofrimento e o ódio do povo chinês em relação aos invasores, bem como incentivar ao espírito de luta das populações.

Aquela que será talvez a peça musical mais famosa deste período é o hino nacional da República Popular da China, a “Marcha dos Voluntários” (义勇军进行曲 *yìyǒngjūn jìnxíngqǔ*), inicialmente composta por Nie Er para um filme em 1935. Um mês após a estreia do filme, a canção tornou-se bastante popular, sendo cantada por multidões tanto nas áreas rurais como urbanas. A canção, cuja letra foi escrita em linguagem vernacular, expressa a determinação e a coragem do povo chinês em sacrificar-se em prol da libertação da nação contra a agressão dos invasores estrangeiros, refletindo a frustração de um povo sujeito à agressão estrangeira durante vários anos e servindo como forma de libertação da sua raiva e de imploração por uma solução.

⁴⁷ HOHM, apud BRYANT, L. O. (2007). Flowers on the battlefield are more fragrant. *Asian Music*, 38(1), 88-122, págs. 89-90.

⁴⁸ HUNG, C.-T. (1996). The politics of songs: myths and symbols in the Chinese Communist war music, 1937-1949. *Modern Asian Studies*, 30(4), 901-929, pág. 902.

Durante as duas guerras que travaram antes de tomar o poder em 1949, os comunistas usaram esta e outras canções de guerra não só como uma forma de luta contra os invasores, mas também como odes à revolução socialista e formas de ataque ao governo dos nacionalistas.⁴⁹



Figura 1: Excerto da "Marcha dos Voluntários".⁵⁰

Outra das canções de maior destaque é “No Rio Songhua” (松花江上 *sōnghuā jiāng shàng*), escrita e composta em 1936 por Zhang Hanhui, retratando a situação vivida pelos habitantes do Nordeste da China antes e após o 18 de setembro de 1931. A melodia usa o sistema chinês de escala musical pentatônica, tornando-a, portanto, fácil de aprender.⁵¹ Na primeira parte da canção, são descritas as riquezas naturais e a beleza

⁴⁹ HUNG, C.-T. (1996), op. cit., pág. 902.

⁵⁰ Para tradução da letra, ver Anexo, canção nº 2.

⁵¹ ZHAO, X. (2015). The political influence on the Chinese song composition of 1930s-1940s. *International Journal of Music and Performing Arts*, 3(1), 62-68, pág. 63.

do Nordeste chinês; na segunda parte, a melodia aumenta de intensidade, demonstrando a tristeza do exilado em ser forçado a abandonar a sua terra natal e os seus familiares e o seu desejo de os tornar a ver.

Durante a segunda fase, que ocorreu a partir de 1937 até à vitória contra os japoneses em 1945, assistiu-se a um grande desenvolvimento do uso político das canções revolucionárias através de manifestações e filmes de guerra. Nesta época, as denominadas “canções de resistência ao Japão”, de cariz patriótico, tinham como principal objetivo criar nas populações o espírito de unidade necessário à derrota dos invasores. Um dos exemplos musicais mais ilustrativos deste período é a “Canção da Guerrilha” (游击队歌 *yóují duì gē*) que, com a sua melodia simples e alegre, retrata a luta otimista por parte dos guerrilheiros comunistas, inspirando também o povo a lutar contra os japoneses.

Para além do patriotismo e do incentivo à resistência, foram compostas diversas canções que enfatizavam o papel do exército na luta contra os japoneses. Algumas refletiam a proximidade entre o exército e a população civil: os primeiros lutam com todas as suas forças no campo de batalha ou ajudam os segundos nos trabalhos agrícolas, essenciais para satisfazer as necessidades dos combatentes. Outras refletiam o heroísmo revolucionário do exército que não tinha medo dos invasores e resistia à agressão vinda do estrangeiro, para além de canções em memória dos mártires da guerra, por forma a mitificar o seu heroísmo e promover uma guerra de classe contra o capitalismo e o imperialismo, invocando qualidades como a lealdade, coragem, devoção e espírito de sacrifício.

Entre 1935 e 1948, Mao e outros membros do PCC, incluindo inúmeros artistas, instalaram-se em Yan'an, na província de Shaanxi, onde foi estabelecida a Academia de Arte Lu Xun, destinada à formação artística para efeitos de propaganda do partido.

Foi aí que, em 1939, Xian Xinghai compôs a sua “Cantata do Rio Amarelo” (黄河大合唱 *huánghé dàhéchàng*), uma peça dividida em nove partes que conta a história da nação chinesa e a sua luta contra os japoneses, apelando, assim, à unidade do povo na luta contra os invasores. Nesta obra, o Rio Amarelo simboliza o espírito de heroísmo nacional. Sobre a importância atribuída a este rio na obra de Xian Xinghai, Jean-Marie André escreve:

*É (...) o berço da civilização chinesa e [representa] a dor do povo pelas suas inundações catastróficas. As suas cheias descontroladas são as metáforas da raiva pelos invasores japoneses e a determinação do povo chinês em defender a sua pátria.*⁵²

Esta obra é considerada como uma das mais importantes obras do realismo chinês inicial, mesmo para simpatizantes do comunismo no estrangeiro.⁵³ É considerado um belo exemplo de uma fonte de coragem e consolo que a música proporcionou ao povo chinês durante os terríveis anos de guerra contra o Japão e os nacionalistas.

Pelo facto de os compositores residentes não conseguirem satisfazer as necessidades no que toca ao número de canções pedidas, e tendo em conta os discursos proferidos por Mao na Conferência para a Literatura e a Arte⁵⁴, foram recolhidas canções populares da região e os seus textos foram adaptados. Entre estas, destaca-se as canções do teatro do género *yangge* (秧歌 *yānggē*), cuja adaptação se tornou no principal aspeto político e cultural do governo de Yan'an e exerceu grande influência sobre a restante produção musical.⁵⁵ O chamado “Movimento do Novo Yangge” (新秧歌运动 *xīn yānggē yùndòng*) veio trazer novas personagens e temáticas a este género artístico, relacionados com a vida quotidiana nas bases comunistas, a luta de classes nas zonas rurais e pelos objetivos de produção nas bases vermelhas, e a luta do exército comunista contra os invasores japoneses, o imperialismo e os contrarrevolucionários.⁵⁶ Dentro deste género, é de destacar a ópera “A Rapariga de Cabelo Branco” (白毛女 *báimáo nǚ*), composta por Ma Ke em 1940, que conta a história de uma rapariga

⁵² ANDRÉ, J.-M. (2015). *Fleuve jaune, papillons amoureux et musique classique de la Chine du XXe siècle*. Academie Royale de Belgique, pág. 33.

Texto original: “C’est (...) le berceau de la civilisation chinoise et la douleur du peuple par ses catastrophiques inondations. Ses flots déchainés sont les métaphores de la colère envers les envahisseurs japonais et la détermination du peuple chinois à défendre sa patrie.” TdA

⁵³ FISCHNER, apud MITTLER, B. (1997). *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pág. 30.

⁵⁴ Ver Capítulo 2, secção 2.2.

⁵⁵ WONG, I. K. (1984). *Geming Gequ: Songs for the Education of the Masses*. Em B. S. McDougall (Ed.), *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979* (pp. 112-143). EUA: University of California Press, pág. 126

⁵⁶ WANG, Y. 王毓和 (2002). *História da música moderna chinesa* (中国近现代音乐史 *zhōngguó jīnxiàndài yīnyuèshǐ*). Pequim: People's Music Publishing House, pág. 348.

vendida pelo pai a um proprietário de terras, mas que consegue escapar e é salva mais tarde pelo exército vermelho. Esta ópera tornou-se muito popular a partir de 1945 durante o 7º Congresso do PCC, sendo a partir dessa data exibida um pouco por todas as áreas controladas pelo PCC, gerando nos seus habitantes um sentimento de ódio para com as classes proprietárias de terras.

Durante o período de guerra civil contra os nacionalistas do Guomindang (1945-1949), a criação musical não desenvolveu para além das canções antijaponesas dos anos 30, podendo inclusive ter ficado aquém dos padrões artísticos atingidos por estas. Os temas das canções compostas variavam desde o incentivo à luta corajosa, ao otimismo e ao espírito de sacrifício por parte do exército; ao ataque ao exército nacionalista, desmascarando todos os seus “podres” em comparação com as qualidades do exército vermelho; a esperança do povo chinês na conquista da paz; a boa relação do exército com o povo, incentivando o último a fazer parte do primeiro; e a alegria do povo em tomar parte ativa durante o processo de libertação da China.

3.2. Os anos 50 e o período pré-Revolução Cultural

Após o estabelecimento da República Popular da China em 1949, não houve grandes desenvolvimentos no que toca à forma das canções revolucionárias, tendo todo o esforço sido concentrado na definição e refinamento do conteúdo político que se pretendia transmitir, bem como na categorização das canções de acordo com o seu conteúdo e aperfeiçoamento dos mecanismos de controlo da produção musical.⁵⁷

Nos primeiros sete anos da república popular, entre 1949 e 1956, foram estabelecidas as bases para a construção de uma sociedade comunista. Logo em 1949, foi fundada a Associação Nacional dos Trabalhadores da Música, mais tarde transformada na Associação Chinesa de Músicos, com o objetivo de “*organizar o envolvimento dos compositores na criação de canções para as massas, (...) organizar o estudo por parte dos membros das teorias artísticas do Marxismo-Leninismo e as*

⁵⁷ WONG, I. K. (1984), op. cit., pág. 127.

*políticas do Governo e do Partido”, bem como “reformular a forma de pensar dos músicos e aumentar o seu nível artístico”.*⁵⁸

Posteriormente, em 1952, Mao lançou o chamado “Movimento de Retificação no Campo da Literatura e da Arte”, no qual todos os artistas participaram, estudando os discursos de Mao proferidos em Yan’an e examinando a sua própria forma de pensar a fim de perceber se esta foi ou não “*corrompida pelo feudalismo, capitalismo ou imperialismo*”.⁵⁹ As políticas para a literatura e a arte, bem como o controlo e regularização da atividade dos músicos através da associação, tornaram-se em pré-requisitos necessários para o desenvolvimento das canções revolucionárias. O estilo alegre da generalidade das canções compostas nesta época refletia o otimismo, a confiança e o espírito ativo da população.

Uma das canções representativas deste período, “Todos os Povos do Mundo Unidos num só Coração” (全世界人民心一条 *quán shìjiè rénmin xīn yī tiáo*), foi composta por Qu Xixian no final de 1949. Com uma melodia poderosa e ritmo marcante, esta canção retrata a esperança do povo chinês na conquista da democracia e de paz duradoura, sob a liderança de Mao Zedong e de Estaline, bem como o orgulho do povo chinês pela vitória do socialismo e a amizade entre os povos russo e chinês.

⁵⁸ GUO, X. (1999), op. cit., pág. 119.

Texto original: “协会既组织作曲家从事群众歌曲……的创作；又组织会员……学习马克思列宁主义的文艺理论，学习党和政府的政策……不断地改造音乐家的思想和提高音乐家的艺术水平。” TdA.

⁵⁹ MAO, Y. (1991). Music under Mao, its background and aftermath. *Asian Music*, 22(2), 97-125, pág. 106.

mp
 $\underline{2 \ 6} \quad \underline{5} \mid \underline{0 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \mid \underline{1 \ 1} \quad \underline{1 \ 0} \mid \underline{0 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \mid 1 \quad 2 \mid$
 紅 旗 在 前 面 飄, 全 世 界 走 向
 Hóngqí zài qiánmiàn piāo, quán shìjiè zǒu xiàng
 f
 $\underline{3 \ 1} \quad \underline{2 \ 0} \mid \underline{3 \cdot 3} \quad \underline{3 \ 2} \mid 1 \quad \underline{6} \mid \underline{5 \cdot 5} \quad \underline{5 \ 4} \mid 3 \quad 2 \mid$
 路 一 條, 爭 取 人 民 民 主, 爭 取 持 久 和 平,
 lù yì tiáo, zhēngqǔ rénmin mín zhǔ, zhēngqǔ chíjiǔ hé píng,
 ff
 $\underline{0 \ 5} \quad \underline{3 \ 5} \mid \underline{5} \quad \text{—} \mid \underline{3 \cdot 5} \mid \underline{2 \ 0} \quad \underline{2 \ 0} \mid 1 \quad \text{—} \mid$
 全 世 界 人 民 心 一 條!
 quán shìjiè rén mín xīn yì tiáo!

Figura 2: Excerto de "Todos os Povos do Mundo Unidos num Só Coração".⁶⁰

As canções revolucionárias compostas neste período podem dividir-se em três grupos principais:

- Canções de vitória, de ritmo vigoroso que vai aumentando de intensidade ao longo da música. Neste grupo encontra-se a canção “Todos os Povos do Mundo unidos Num Só Coração”, mencionada anteriormente;
- Canções de elogio à pátria, à sua fundação, ao Partido Comunista e aos seus líderes (nomeadamente Estaline e Mao), cujo conteúdo reflete o orgulho e a felicidade do povo chinês na fundação e construção da nova nação socialista. Neste grupo destaca-se a canção “Cantando a Pátria” (歌唱祖国 *gēchàng zǔguó*). Estas canções marcaram a produção musical logo no início da década de 50.
- Canções de guerra, nomeadamente as canções da campanha “Resistir à América, Ajudar a Coreia”. Neste âmbito, as canções compostas tinham por objetivo justificar a mobilização militar para a guerra como uma forma de salvaguardar a jovem nação socialista chinesa. Estas canções serviram como um tremendo grito nacionalista unificado, invocando traumas do passado de

⁶⁰ Para tradução da letra, ver Apêndice 1, canção nº 8.

forma a despoletar o ódio contra um novo inimigo. A “Canção de Batalha do Exército Voluntário da China” (中国人民志愿军战歌 *zhōngguó rénmin zhìyuànjūn zhàngē*) é um dos exemplos representativos deste exemplo de canções.

Para além destes géneros, foram compostas canções segundo as tradições musicais das diversas minorias étnicas, como “Nasceu na Pradaria o Sol que Nunca se Põe” (草原上升起不落的太阳 *cǎoyuán shàng shēngqǐ búluò de tàiyáng*), cujas temáticas incidem sobretudo na nova vida destes grupos étnicos e no desenvolvimento das regiões onde normalmente habitam. Foram ainda compostas canções infantis, de carácter educativo, que retratavam a vida alegre e feliz das crianças socialistas, como “Somos tão Felizes!” (我们多么幸福 *wǒmen duōme xìngfú*) e “Um Feliz Dia de Festa” (快乐的节日 *kuàilè de jiérì*).

Em maio de 1958, Mao lança o “Grande Salto em Frente”, com vista à aceleração do seu Programa de Superpotência, encurtando o prazo para a aceleração da industrialização do país de dez a quinze anos para cerca de oito anos. Neste sentido, o objetivo final seria ultrapassar todos os países capitalistas num espaço de tempo relativamente curto e tornar-se num dos países mais ricos, avançados e poderosos do mundo.⁶¹

Se para a população era exigido o aumento significativo das quotas de produção agrícola e industrial, para os artistas significaria naturalmente o aumento da produção de obras. Em 1958, o jornal *Música do Povo* publicou os diversos planos para a atividade e composição musical para as diferentes regiões do país, ao mesmo tempo que apelou aos músicos e compositores para “oferecerem a melhor música aos operários e camponeses” e abraçarem os ideais estabelecidos para arte por Mao em Yan’an. Os compositores eram, assim, instruídos a comporem músicas que elogiassem “a agricultura e a fundição de aço, (...) o povo avançado e os seus feitos avançados, o incentivo e a motivação que aparecia em todos os jornais do Estado.”⁶²

⁶¹ CHANG, J., & HALLIDAY, J. (2013). *Mao - A História Desconhecida*. (I. Castro, Trad.) Quetzal, pág 478.

⁶² MAO, Y. (1991), op. cit., pág. 113.

Um dos slogans que marcou a produção artística do Grande Salto em Frente foi “Escrever o centro, cantar o centro” (写中心, 唱中心 *xiě zhōngxīn, chàng zhōngxīn*), que implicava que a principal tarefa da produção musical era propagandear as “três bandeiras vermelhas” (三面红旗 *sān miàn hóngqí*)⁶³, isto é, as tarefas consideradas centrais para o Partido, submetendo-se desta forma ao poder político. Este tipo de campanhas fez com que os compositores se vissem limitados na escolha dos temas para as suas canções, passando estas a ser meramente um meio de transmissão de ideias e medidas políticas. Assim sendo, a maior parte das canções produzidas, com melodias simples e parecidas uma com as outras e letras exageradas, carecia de qualquer tipo de sentimento genuíno, apesar do esforço por parte de alguns compositores de comporem canções líricas, como Bai Chengren, Tian Ge e Lü Yuan. As temáticas incidiam principalmente sobre o elogio ao trabalho do governo e do povo, a vitória comunista e a felicidade da população socialista.

Em 1960, no 3º Congresso dos Trabalhadores do Setor da Arte, foi feito novo apelo para que os artistas estabelecessem contacto próximo com as massas e apoiassem a produção artística ao serviço da política e do povo e que fosse contra o imperialismo, o revisionismo e outras ideias capitalistas. Mais tarde, em 1962, o governo lança novas medidas no sentido de mitigar os efeitos desastrosos provocados pelo Grande Salto em Frente, incluindo as “Oito Regras para a Literatura e a Arte” (文艺八条 *wényì bā tiáo*). A partir daí, a produção musical sofreu novo desenvolvimento, compondo-se canções que aludiam ao espírito de união e ao espírito do povo chinês e do exército, bem como à nova vida levada sob o governo comunista.

Neste período, destaca-se a canção “Caminhamos na Grande Estrada” (我们走在大路上 *wǒmen zǒu zài dàlù shàng*), composta em 1963 por Li Jiefu. A sua linguagem musical simples e acessível reflete a moral elevada e o espírito otimista do povo chinês, ao passo que o seu refrão ritmado e estrofes imponentes refletem a força imparável do processo revolucionário. Durante a década de 60, esta canção funcionou como uma grande forma de encorajamento espiritual das populações.

⁶³ Eram elas as linhas gerais do Partido (总路线 *zǒnglùxiàn*), o Grande Salto em Frente (大跃进 *dàyuèjìn*) e as comunas populares (人民公社 *rénmín gōngshè*).

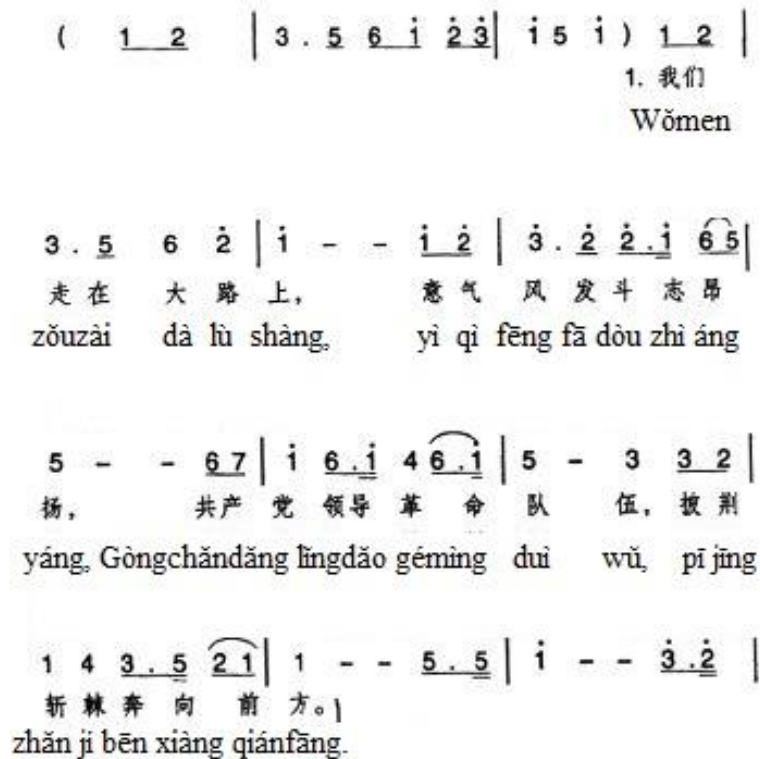


Figura 3: Excerto de "Caminhamos na Grande Estrada".⁶⁴

Durante esta época, desenvolveu-se também o teatro musical (表演唱 *biǎoyǎnchàng*), arte que atraiu a simpatia das populações através das suas personagens e histórias acessíveis e da expressividade das performances, que incluíam canto e dança, e da sua relação direta com a vida quotidiana das pessoas.

A partir de 1963, começou a discussão sobre os “três processos de transformação” – revolucionar, nacionalizar e massificar – o que fez com que por um lado, os artistas continuassem a obter progresso no seu estudo das canções populares e do folclore e, por outro, que a escolha de temáticas para as canções fosse cada vez mais limitada, levando a que a generalidade das canções compostas ficasse confinada ao elogio do partido e dos seus líderes (especialmente Mao) e demonstrando, assim, a confiança e dependência do

⁶⁴ Para tradução da letra, ver Apêndice 1, canção nº 11.

povo chinês para com o seu governo. Esta situação influenciou negativamente a produção musical nos dez anos que se seguiram, conhecidos como o período da Revolução Cultural.

3.3. A Revolução Cultural

A produção musical durante a Revolução Cultural levou a cabo os preceitos estabelecidos por Mao em Yan'an e as políticas propostas por Zhou Enlai para a cultura e arte em 1963. Segundo Ho e Law, a música produzida neste período ia ao encontro dos padrões de “[conteúdo] vermelho, brilho e luminosidade”, representando um futuro promissor e uma certa adoração das autoridades.⁶⁵ Embora produzidas de forma massiva, as canções da Revolução Cultural possuíam todas uma única mensagem: Mao e o seu partido eram os melhores.⁶⁶ Enquanto que durante o período de Yan'an o alvo do exército cultural era um inimigo estrangeiro, durante a Revolução Cultural as atenções viraram-se para os inimigos internos.

A história da música durante este período tem como principal acontecimento o estabelecimento por Jiang Qing, mulher de Mao, das chamadas “Oito Performances-Modelo” (样板戏 *yàngbǎnxì*), compostas por cinco óperas revolucionárias, dois bailados modernos e uma sinfonia. Tanto as óperas como os bailados retinham características das artes performativas tradicionais do país no que respeita aos gestos executados pelas personagens, à permanência de movimentos acrobáticos e ao acompanhamento musical. Foram, porém, adicionados novos elementos, como por exemplo a introdução de uma orquestra ao estilo ocidental, ou a simplificação das personagens por forma a mostrar claramente o seu papel de herói ou vilão.⁶⁷

No que toca às canções revolucionárias propriamente ditas, eram disseminadas pelo PCC e pelos Guardas Vermelhos canções agressivas e militaristas, elogiando Mao

⁶⁵ HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2004), op. cit., pág. 153.

⁶⁶ LI, Y. (2015). “A Revolution is not a Dinner Party”: Revolutionary Songs in People's Daily during Cultural Revolution China. Licenciatura em Letras. Wesleyan University, pág. 43.

⁶⁷ LI, Y. (2015), op. cit., pág. 47.

Zedong e criticando severamente os seus inimigos, bem como adaptações musicais de frases ditas por Mao – as “Canções-Citação de Mao Zedong” (语录歌 *yǔlù gē*), cujo exemplo mais famoso é “A Força Central que Lidera a Nossa Causa é o Partido Comunista”. Composta por Li Jiefu e publicada no *Diário do Povo* pela primeira vez em 1966, é composta por uma citação proferida por Mao na primeira parte e por três *slogans* populares à altura, combinados com uma melodia simples e de fácil memorização.



Figura 4: Excerto de "A força central que lidera a nossa causa é o Partido Comunista". O excerto em chinês representado corresponde ao título da canção.

Um dos grandes clássicos musicais à época era a canção “O Leste é Vermelho” (东方红 *dōngfāng hóng*). Originalmente uma canção popular da região de Shaanxi, sofreu várias alterações até se transformar num hino de adoração a Mao Zedong. Durante todo o período da Revolução Cultural, esta canção foi considerada o hino nacional não oficial da República Popular da China, sendo cantada em diversas ocasiões especiais.

东 方 红

陕北民歌
李有源词

1 = F $\frac{2}{4}$
中板、庄严

5 $\underline{5\ 6}$ | 2 — | 1 $\underline{1\ 6}$ | 2 — | 5 5 | $\underline{6\ 1}$ $\underline{6\ 5}$ |

1. 东方 红, 太 阳 升, 中 国 出 了 个
Dōngfāng hóng, tài yáng shēng, Zhōng guó chū liǎo ge

1 $\underline{1\ 6}$ | 2 — | 5 2 | 1 $\underline{7\ 6}$ | 5 5 | 2 $\underline{3\ 2}$ |

1. 毛 泽 东; 他 为 人 民 谋 幸 福, 呼 儿
Máo Zé dōng, tā wèi rén mín móu xìng fú, Hū ěr

1 $\underline{1\ 6}$ | $\underline{2\ 3}$ $\underline{2\ 1}$ | $\underline{2\ 1}$ $\underline{7\ 6}$ | 5 — | 5 0 ||

1. 喂 呀, 他 是 人 民 大 救 星。
hai ya, tā shì rénmin dà jiù xīng.

Figura 5: Excerto de "O Leste é Vermelho".⁶⁸

Foram compostas ainda “canções de amor-ódio de classe”, as quais refletiam a importância atribuída à luta de classes durante estes dez anos. Nos primeiros anos da revolução, as temáticas destas canções incidiam sobre o ódio e repúdio das populações para com o passado, como é o caso da canção “Relembrando as Dificuldades do Passado” (想起往日苦 *xiǎngqǐ wǎngrì kǔ*). Posto isto, à medida que os objetivos principais da Revolução Cultural foram mudando, este tipo de canções foi dando lugar a canções que incitavam à luta e à derrota de um determinado alvo, acabando, assim, por degenerar em canções de insulto e ameaça, como é o caso da canção “Lin Biao e Confúcio São Ambos Coisas Más” (林彪、孔老二都是坏东西 *lín biāo, kǒng lǎo èr dōu shì huài dōngxi*), composta já na década de 70.

Em 1969, ao inspecionar o Festival Artístico dos Camponeses, Operários e Soldados em honra do Nono Congresso do PCC, Jiang Qing criticou duramente as canções que propagandeavam o pensamento de Mao Zedong, apelidando-as de “canções

⁶⁸ Para tradução da letra, ver Apêndice 1, canção nº 5.

amarelas”⁶⁹, bem como as coreografias honrando o Congresso, consideradas como “danças ao estilo *swing*.” Já durante o congresso, voltou a atacar este tipo de canções da seguinte forma:

*Aparentemente, [estas canções] parecem propagandear o pensamento de Mao Zedong e elogiam o presidente Mao. Porém, na realidade são melodias de origem popular, melodias amarelas obscenas, que cantam coisas sobre namorados e raparigas. Cantar com estas melodias sobre o Nono Congresso e as Citações [de Mao Zedong] não é elogiar o presidente Mao, mas antes denegrir a sua ideologia. Essa forma louca como se dança é, na realidade, dança ao estilo *swing*; os que tocam flautas *dizi* e *suona*⁷⁰, os que vestem fardas do exército e roupas de operário fazem-no de forma pretensiosa; a música não tem ritmo e é confusa, parecendo-se com *jazz*... Não podemos permitir que a nossa doutrina seja destruída desta forma.*⁷¹

Estas críticas de Jiang às canções produzidas durante os primeiros três anos da Revolução Cultural não só conduziram ao fim da “febre das canções-citação” como também inibiram a composição de novas canções. Desta forma, o panorama musical da época ficou limitado à publicação e disseminação das performances-modelo, das quatro canções revolucionárias históricas: “O Leste é Vermelho”, “Navegar os Mares Depende dos Timoneiros”, “Três Regras Principais de Disciplina e Oito Pontos a Ter em Atenção” e “A Internacional”, e do conjunto de cinco canções que compunham a obra “Longa Vida para a Vitória do Caminho Revolucionário do Presidente Mao”, as quais aludiam aos cinco locais-chave a partir dos quais Mao traçou o seu caminho para a revolução, conduzindo o PCC à vitória e à formação de um novo regime republicano na China.

⁶⁹ Por “canções amarelas” entenda-se canções com conteúdo relacionado com o amor entre os dois sexos.

⁷⁰ Designa-se por *dizi* a flauta transversal tradicional chinesa, e *suona* um instrumento de sopro tradicional deste território semelhante a uma corneta.

⁷¹ JIANG, apud LIANG, M. 梁茂春 (1993). *Música Moderna da China, 1949-1989* (中国当代音乐, 1949-1989 *zhōngguó dāngdài yīnyuè, 1949-1989*). Beijing, Editora da Universidade de Radiodifusão, págs. 18-19.

Texto original: “名义上是宣传毛泽东思想的, 是歌颂毛主席的, 实际上唱的都是民间小调, 下流的黄色的小调, 调子是唱情郎、唱妹子的东西。用这种调子唱九大, 唱语录, 不是歌颂毛主席, 是诬蔑毛泽东思想的。跳舞跳得发狂了, 实际上是摇摆舞。吹笛子的、吹唢呐的, 穿着解放军、工人的衣服, 摇头摆脑。音乐无节奏, 叽叽喳喳, 像爵士音乐……我们不能允许他们破坏。” TdA.

Em 1972, tendo em conta os diversos apelos feitos por Zhou Enlai para a criação de uma “nova música”, foi publicada a antologia das “Novas Canções do Campo de Batalha” (战地新歌 *zhàndì xīngē*). Composta ao todo por cinco volumes, as canções que formam esta antologia foram compiladas tendo em conta o seu conteúdo político e a forma artística, bem como a representação de vários estratos da população chinesa, incluindo minorias étnicas. Segundo o prefácio da primeira edição (1972), as canções presentes na antologia podem ser divididas em quatro grupos: canções de elogio ao partido, a Mao e à nação; canções das classes operária, agrícola e do exército; canções para crianças e jovens e canções sobre os povos da China e de amizade para com outros povos socialistas. Inclui ainda canções populares que contam a história da revolução e de períodos históricos anteriores ao PCC.⁷²

Na mesma época foram ainda compostas “canções líricas revolucionárias”, as quais marcaram o retorno dos compositores aos estilos populares e, consequentemente, permitiram a recuperação da produção musical chinesa, grandemente afetada pelas políticas governamentais.

Em resposta a esta tomada de posição e apontando o dedo a Zhou Enlai e seus apoiantes, o “Gangue dos Quatro” disseminou um conjunto de canções com vista a “contra-atacar os dissidentes de direita que mudaram de opinião” e “elogiar a Grande Revolução Cultural Proletária”, tais como “A grande Revolução Cultural é Mesmo Boa” (文化大革命就是好 *wénhuà dàgémìng jiù shì hǎo*), que, segundo Liang, “*distorciam a realidade das coisas e a opinião pública*”.⁷³

Na sua generalidade, as canções revolucionárias da Revolução Cultural podem ser divididas em quatro tipos:

- a) Canções de elogio – em comparação com canções do mesmo tipo produzidas em épocas anteriores, estas canções foram compostas como uma forma de adoração a Mao Zedong, numa altura em que o líder do PCC e presidente da RPC estabelecia o seu culto do chefe, tornando-se num forte instrumento de moldagem da opinião pública. Neste grupo de canções inclui-se, por

⁷² BRYANT, L. O. (2007), op. cit., pág. 98.

⁷³ LIANG, M. (1993), op. cit., pág. 20.

exemplo, “O Presidente Mao é o Sol Vermelho do Nosso Coração” (毛主席毛您是我们心中的红太阳 *máo zhǔxí nín shì wǒmen xīn zhōng de hóng tàiyáng*).

- b) Canções para campanhas políticas – são canções usadas para disseminar determinadas campanhas e ideologias políticas que foram surgindo ao longo do período da Revolução Cultural.
- c) Canções que refletem o quotidiano das massas – Envolviam temáticas sobre os setores de atividade relacionados com a educação e cultura, o desporto, a saúde e os serviços. Possuem um estilo musical bem definido e, comparando com os restantes géneros musicais da época, é possível perceber o esforço do letrista para conferir à canção alguma cor e personalidade dentro do que lhe era permitido.
- d) Canções sobre diplomacia – durante a Revolução Cultural, foram compostas diversas canções sobre as relações diplomáticas da China com outros países do chamado Terceiro Mundo e Taiwan. Com um ritmo geralmente entusiástico, estas canções podem demonstrar o ódio em relação a um inimigo comum a estes países, ou as relações próximas entre eles. Muitas vezes usam-se melodias populares dos países em questão, alcançando-se resultados artísticos relativamente bons.

Durante estes dez anos, muitos compositores sentiam que o seu verdadeiro trabalho era enganar as populações, veiculando mensagens que nada tinham a ver com a realidade vivida. As letras, apesar do seu elevado cariz político, eram consideradas enfadonhas e repetitivas, muitas vezes escritas sob a forma de prosa e não poesia, sem qualquer tipo de conteúdo ou sensibilidade estética, usando grande parte das vezes expressões como “Dez mil anos de vida!”. Quanto ao estilo destas canções, as suas melodias eram ressonantes e rápidas, com ritmos sem qualquer variação, incapazes de transmitir qualquer tipo de sentimentos e limitando-se às canções com as citações de Mao e canções de deificação.

4. Música, Propaganda e Educação na China de Mao

4.1. Meios de disseminação das canções revolucionárias entre a população

Na China, a arte é uma ferramenta importante na propaganda do governo, encontrando-se ligada à identidade cultural, ideais sociais específicos, atitudes e comportamentos sociais. O uso da arte para fins de propaganda pelos comunistas chineses pode ser traçado a partir da criação, em 1921, de uma escola para adultos para os trabalhadores da linha de caminhos de ferro Pequim-Shanghai, onde eram ensinadas algumas canções de protesto e novas canções políticas recentemente criadas.

Mais tarde, na Conferência de Gutian de 1929, Mao e os restantes líderes do partido implementaram o estudo de canções nos currículos de treino militar e desenvolveram um conjunto de ideias altamente sofisticadas e articuladas de propaganda. Para eles, quanto mais direccionados para classes distintas provenientes de diferentes contextos socioculturais e com diferentes ocupações (e não para as massas em geral) fossem os mecanismos de propaganda, mais eficazes eles seriam. Após a fundação do estado socialista chinês em 1949, a cultura pública passou a ser idêntica à cultura do povo, tendo, a partir desse momento, sido transmitidos valores associados ao nacionalismo e à cultura das massas através da arte e da música.

O período da Guerra de Resistência ao Japão (1937-1945) viu a maior expansão alguma vez realizada da cultura de canções para fins políticos entre a população, as quais refletiam o processo de militarização levado a cabo na sociedade chinesa à época. Desta forma, para alcançar mais rapidamente as populações dos meios rurais, o Partido Comunista Chinês incrementou o uso de canções em novos contextos, sendo que estas eram cantadas em eventos públicos e atividades militares, e os dramaturgos começaram a usar a música como forma de realçar a ação das suas peças. Com a introdução do rádio e dos altifalantes, a música veio a desempenhar um papel importante na moldagem da sociedade chinesa, permitindo ao PCC não só propagandear os seus princípios gerais, como a nova democracia e o nacionalismo, mas também ajudar ao seu estabelecimento como principal autoridade governativa e mobilizar as populações para a guerra contra o Japão.

A fim de unir o povo chinês na resistência aos invasores japoneses, foi criado em 1937 o “Movimento pelas Canções de Salvação Nacional”, iniciado nos meios urbanos e alastrando-se rapidamente aos meios rurais. Este organizou, diversas vezes e em diversos locais, atividades de canto em grupo, as quais atraíam um grande número de pessoas dada a sua simpatia pelas canções antijaponesas que eram cantadas durante estas atividades. Dado que o governo central comunista se encontrava em Yan'an, esta cidade passou também a ser o local central de realização deste tipo de atividades. Zheng Lucheng descreve assim uma atividade do género nesta cidade:

*Sempre que eram realizados relatos de maior importância, cerca de cinco (...) a dez mil pessoas se reuniam no campo. Aprendíamos canções durante cerca de meia ou uma hora antes de começarmos: este grupo cantava, depois o outro cantava, de forma muito entusiástica... Yan'an é um pequeno lugar entre as montanhas e o rio. Quando dez mil pessoas cantavam de uma só vez, a terra parecia mover-se e a montanha agitar-se... Yan'an não era apenas o local sagrado da revolução; tornou-se também a verdadeira cidade da canção.*⁷⁴

Durante a Guerra Civil (1945-1949), este movimento seria convertido num movimento de canto em grupo contra a guerra e o Guomindang e de combate à fome. No caso específico das bases comunistas, tinham como finalidade ajudar ao incremento da produção, encorajar o espírito de poupança e ajudar os comunistas a ganharem poder.⁷⁵ Mais tarde, na década de 60, as populações foram encorajadas a envolverem-se ativamente neste tipo de movimentos, passando de simples espectadores a cantores profissionais através da promoção de concursos entre unidades de trabalho: os

⁷⁴ ZHENG, apud MELVIN, S., & CAI, J. (2004). *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. Nova Iorque: Algora Publishing, pág. 165.

Texto original: “Whenever major reports were made, from five (...) to ten thousand people were gathered on the field. We learned songs for half an hour or an hour before we began: this group would sing, then that group would sing, all very enthusiastically.... Yanan is a small place, between the mountain and the river. When ten thousand people sang at once, the earth seemed to move and the mountain to shake.... Yanan was not only the sacred place of the revolution, it also became a true city of song.” TdA

⁷⁵ LIU, C.-C. (2010), op. cit., pág. 287.

departamentos de propaganda formaram professores de canto especializados, os coros das empresas deixaram de limitar os seus membros apenas aos bons cantores, e grupos de cantores treinavam os espectadores de cinema a cantarem as canções dos filmes antes de estes começarem.⁷⁶

Já desde a era de resistência ao Japão e prolongando-se por todo o período maoísta, os artistas eram enviados periodicamente às fábricas e às zonas rurais para ensinarem canções e fazerem pequenos concertos para os trabalhadores. Durante o período de resistência ao Japão, este tipo de performances servia não só para entreter e motivar os camponeses e trabalhadores para a guerra, como também para fazer com que militares chineses ao serviço dos invasores japoneses se rendessem, ou para encorajar a produção económica nas zonas controladas pelos comunistas. Já no período da Revolução Cultural, Jiang Qing liderou uma campanha que realçou a necessidade de criação de novos grupos artísticos, levando a que muitos jovens artistas se juntassem a troupes já existentes ou às recentemente criadas “troupes de propaganda do Pensamento de Mao Zedong” (毛泽东思想宣传队 *máo zédōng sīxiǎng xuānchuán duì*). Por sua vez, alguns trabalhadores nas fábricas foram dispensados do seu trabalho para participarem em ensaios e performances e, assim, encorajar os seus colegas de trabalho.⁷⁷



Figura 6: Equipa de propaganda formada por estudantes de Shanghai interpretando a canção "As Obras do Presidente Mao São-nos Distribuídas" para professores e alunos da Universidade de Pequim, 1 de janeiro de 1966.

⁷⁶ KRAUS, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, pág. 114.

⁷⁷ LI, Y. (2015), op. cit., pág. 43-44.

Um dos métodos usados para a disseminação de canções revolucionárias era as transmissões via rádio, iniciadas pelo Exército de Libertação Popular em 1940. Durante o período de Yan'an, as medidas e ações tomadas pelo governo comunista e pelo exército ganharam expressão através das canções transmitidas via rádio.

Mais tarde, com o fim da guerra civil e a consequente tomada de poder nacional pelos comunistas, as estações de rádio foram controladas pelo exército, quer a nível técnico, quer a nível ideológico, o que juntamente com algumas críticas musicais publicadas na imprensa fez com que a transmissão de canções então populares fosse gradualmente substituída por canções revolucionárias. Estas transmissões foram gradualmente transformadas em eventos coletivos durante os quais os quadros do partido formavam “grupos de audição”, supervisionando discussões, participando em atividades de canto em grupo e adicionando características locais às diretivas do Governo.

A promoção da música revolucionária por parte do PCC, durante este período, foi auxiliada pela crescente indústria cinematográfica chinesa antes de 1949, com particular destaque para a cidade de Shanghai, onde se situavam as maiores produtoras cinematográficas e onde eram realizados inúmeros filmes de protesto contra o governo nacionalista. A colaboração entre músicos e produtores de cinema tornou-se bastante eficaz, sendo que muitas canções originárias de filmes se tornaram bastante populares, sendo o exemplo mais representativo a “Marcha dos Voluntários” de Nie Er. Assim, para além de conseguirem captar a atenção dos espectadores, a utilização de canções acompanhadas de letra nas legendas do filme era um meio de transmissão eficaz das mensagens que se pretendia veicular. Estas canções eram ainda veiculadas através de concertos, transmissões radiofónicas e publicação das letras e partituras em jornais, bem como cantadas em escolas e unidades de trabalho, levando estes filmes e as mensagens

que estes transmitiam até novas audiências e servindo como forma de mobilização das massas para a revolução socialista.⁷⁸

Até aos primeiros dias da Revolução Cultural, assistiu-se à proliferação de publicações e antologias de “canções das minorias étnicas da China” (consideradas “uma das gloriosas contribuições feitas pelas várias nacionalidades à casa dos tesouros culturais da nação chinesa”), posteriormente incluídas em espetáculos e emissões de rádio. A disseminação deste tipo de canções tinha por objetivo não só dar a conhecer a música composta pelas várias etnias, como também fazer com que estas se habituem ao estilo musical umas das outras, instigando, assim, os compositores a comporem canções tendo em conta as tradições musicais destas etnias. Ao usar a música tradicional das etnias nacionais, o governo pretendia criar um sentimento de convivência e de unidade nacional entre os diversos povos que habitavam o vasto território chinês.⁷⁹

Nos primeiros anos da década de 60 e meados da década de 70, uma das formas encontradas pelo governo para a produção e disseminação de canções revolucionárias foi o encorajamento da população comum (camponeses, operários, soldados e estudantes), sem qualquer tipo de formação musical, para a composição de canções, através de cursos de formação musical, lecionados por músicos ou quadros do partido com alguns conhecimentos na área, e concursos de composição a nível local ou regional. As canções vencedoras dos concursos eram publicadas em jornais e cantadas em grandes comícios. Indo ao encontro da chamada “linha de massas”, era esperado que por um lado, através destas atividades, o povo fosse capaz de articular os seus pontos de vista; por outro, que os artistas ficassem familiarizados com as preferências das massas e fossem capazes de as imitar, moldando, desta forma, a produção artística ao gosto do público.

Durante a Revolução Cultural, canções revolucionárias eram transmitidas através de altifalantes durante todo o dia, de manhã cedo até à noite, de forma a consolidar o poder do PCC. Nesta época, a música era considerada como mercadoria política, cujo controlo e monitorização servia para assegurar que se encontrava em

⁷⁸ CLARK, P. (2016). Singing in the Dark: film and Cultural Revolution musical culture. Em P. Clark, L. Pang, & T.-H. Tsai (Edits.), *Listening to China's Cultural Revolution: Music, Politics, and Cultural Continuities* (pp. 107-126). Palgrave Macmillan, págs. 108-109

⁷⁹ TREBINJAC, S. (1990). Chine: le pouvoir en chantant. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 1, 109-117, pág. 115

conformidade com a ideologia política do Estado.⁸⁰ Tendo em conta a ideia de música ao serviço das massas, os artistas estavam proibidos de fazer investigação sobre a música tradicional chinesa e ocidental, considerada como contendo características “burguesas” e “feudais” (muito embora a música propagandeada fosse altamente ocidentalizada na forma, harmonia, ritmo e ênfase no canto coral), tendo, por isso, muitos livros sobre música e instrumentos musicais sido destruídos pelos Guardas Vermelhos. Estes grupos de jovens usavam a música não só como forma de apoio a Mao, como também de crítica a determinados grupos da sociedade, como os próprios professores das escolas que frequentavam ou os quadros do partido. Neste sentido, para além de comporem as suas próprias canções e as publicarem em pequenos livros, os Guardas Vermelhos realizavam espetáculos nos locais públicos e cantavam enquanto marchavam pelas ruas. Estes jovens formaram, mais tarde, as suas próprias equipas de propaganda, que tinham como missão nas zonas remotas transmitir notícias e instruções políticas e agitar a sociedade em geral. Para tal, as artes performativas eram as ferramentas de propaganda mais usadas, com especial destaque para as canções. Um ex-Guarda Vermelho entrevistado por Wagner relata que:

Uma trupe de propaganda pegava nalgumas crianças, ensinava-lhes uma canção e depois pedia-lhes que a espalhassem para mais longe – o efeito “bola de neve”! Sem mais ajuda por parte da equipa, a propaganda funcionaria por si mesma. As equipas de propaganda visitavam casas particulares e eram lá bem recebidas. Nas áreas isoladas, eram recuperadas canções para jornais e rádios.⁸¹

⁸⁰ HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2012). The cultural politics of introducing popular music into China's music education. *Popular Music and Society*, 35(3), 399-425., pág. 404

⁸¹ WANG, X., apud WAGNER, V. (1996). *Songs of the Red Guards: Keywords set to Music*. Obtido em 4 de julho de 2018 de East Asian Working Paper Series on Language and Politics in Modern China: http://academics.wellesley.edu/Polisci/wj/China/CRSongs/wagner-redguards_songs.html.

Texto original: “A propaganda team would take a bunch of kids, teach them a song and then ask them to spread it further--snowball effect! Without any further assistance of the team, propaganda would work by itself. Propaganda teams would pay visits to individual households and be welcome there. In isolated areas songs made up for newspapers and radio stations.” TdA

Neste período, as pessoas eram também encorajadas a “aprenderem com o Exército de Libertação Popular”, cujas vastas organizações musicais se tornaram num modelo para o aparecimento de formas musicais de cariz chauvinista e populista. A intenção dos maoístas com a entoação de canções era a aprendizagem da disciplina militar e da política revolucionária, contribuindo para um sentimento de participação nacional na revolução mais elevado, ao mesmo tempo que se aprendia canto coral, o sistema de notação e a harmonia ocidentais.⁸² Uma das canções mais cantadas era “Três Regras de Disciplina e Oito Pontos a Ter em Atenção” (三大紀律八項注意 *sān dà jìlǜ bā xiàng zhùyì*), cuja letra continha as regras de conduta impostas por Mao ao exército e tinha por objetivo mostrar às populações que o exército vermelho de agora não tinha nada a ver com o exército bruto e saqueador do passado.

三大紀律八項注意

$1 = A \quad \frac{4}{4}$

2 . 3 5 5 | 3 . 5 3 1 2 0 | 6 3 6 3 | 2 . 3 2 6 1 0 |

I. 革 命 軍 人 個 個 要 牢 記, 三 大 紀 律 八 項 注 意,

Gé míng jūn rén gè gè yào láo jì, sān dà jì lǜ bā xiàng zhù yì.

2 2 5 3 2 1 | 2 . 1 2 3 6 2 7 6 | 5 . 7 6 5 6 | 2 . 1 2 3 2 0 ||

I. 第 一 一 切 行 動 聽 指 揮, 步 調 一 致 才 能 得 勝 利;

dì yī yī qiè xíngdòng tīng zhǐ huī, bù diào yí zhì cái néng dé shèng lì;

Figura 7: Excerto da canção "Três Regras de Disciplina e Oito Pontos a Ter em Atenção".⁸³

Foi também durante esta época que a imprensa chinesa se tornou no principal meio de disseminação de canções revolucionárias, começando em 1963 com a publicação da “Canção de Lei Feng” (雷鋒之歌 *léifēng zhī gē*) no *Jornal de Wenhui*, e em 1965 com a publicação de treze canções revolucionárias na revista *Bandeira*

⁸² KRAUS, R. C. (1989), op. cit., págs. 113-114.

⁸³ Para tradução da letra, ver Apêndice 1, canção nº 7.

Vermelha, tendo por objetivo encorajar a aprendizagem e a interpretação de canções revolucionárias, bem como encorajar as pessoas a lutarem pela revolução e inspirar o espírito revolucionário entre as massas⁸⁴. Durante todo o período da Revolução Cultural, publicações semelhantes foram realizadas várias vezes nos três maiores órgãos da imprensa nacional, o *Diário do Povo*, o *Diário do Exército de Libertação* e a revista *Bandeira Vermelha*, publicações distribuídas gratuitamente nas fábricas e noutras unidades de trabalho, consideradas a voz do partido e dos líderes. O surgimento e a existência de muitas das canções compostas durante esta época muito se deveu à sua publicação nestes órgãos da imprensa nacional.

4.2. A educação musical nas escolas

A principal característica da cultura da República Popular da China é a sua identificação da manutenção da harmonia com o autoritarismo, sendo a educação musical chinesa há muito vista como propaganda político-cultural, usada para reforçar a ideologia política e o desejo do governo em impor uma nova ordem e valores às massas.⁸⁵ Para o Partido Comunista Chinês do início do século XX, a educação é o principal instrumento de sustentação dos valores revolucionários e das teorias marxistas-leninistas, bem como um instrumento usado pelo Estado a fim de promover a sua modernização. A educação encontra-se associada à doutrinação e à propaganda, servindo não só o propósito de formar os quadros profissionais com a prontidão e atitudes necessárias e apropriadas para a construção do estado socialista, como também erradicar as ideias consideradas reacionárias ao mesmo tempo que molda a consciência do indivíduo segundo os preceitos de uma nova ideologia baseada no marxismo-leninismo.⁸⁶ Como parte integrante do sistema educacional, a educação musical deveria estar em conformidade com esta ideologia, por forma a transmitir as mensagens políticas e ideológicas do governo.

⁸⁴ LI, Y. (2015), op. cit., pág. 47.

⁸⁵ HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2004), op. cit., pág. 150.

⁸⁶ CHEN, T. H.-E. (1951). Education and propaganda in Communist China. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 277, 135-145, págs. 136-137.

Durante a Guerra de Resistência ao Japão, a educação em geral nas zonas controladas pelos vermelhos deveria servir os propósitos da guerra. Em 1937, Mao anunciou as suas dez linhas gerais de salvação da nação durante a guerra contra o Japão e apelou a uma reforma no currículo educativo, de forma a preparar os alunos para a guerra e o sacrifício.⁸⁷ Devido à falta de instrumentos musicais, consequência da situação vivida na época, as aulas de educação musical cingiram-se ao ensino de canções de salvação nacional, tendo por objetivo o desenvolvimento de uma consciência patriótica, étnica, coletivista e de apoio aos ideais da nova democracia nos alunos. Algumas bases implementaram ainda a participação dos estudantes e professores nas atividades de canto em grupo como atividades extracurriculares. Após a rendição do Japão, a educação musical tinha como objetivos a mobilização para a guerra civil e as reformas territoriais.

Em dezembro de 1949, o Ministério da Educação organizou a primeira conferência nacional para a educação, durante a qual o ministro da Educação, Ma Xulun, definiu a educação da RPC como sendo “*nacional, científica e orientada para as massas*”⁸⁸, ao mesmo tempo que criticava o anterior programa educativo, considerando que este não refletia a nova era estabelecida no país. Para os primeiros cinco anos de educação escolar, foi redigido em 1950 um esboço do currículo temporário para o ensino básico, no qual ficou estabelecido que, para além dos conhecimentos básicos sobre música e da promoção do desenvolvimento moral, físico, intelectual e estético, as aulas deveriam incutir nos alunos “*o desejo de servir o povo*”, bem como o amor e a proteção da pátria e outros valores de cariz socialista como o coletivismo, o trabalho e a proteção da propriedade pública.⁸⁹

A principal atividade desenvolvida nas aulas seria o canto, uma vez que, pelo facto de envolver a aprendizagem de uma letra e de uma melodia, era considerada a forma mais fácil de propagandear a ideologia e as medidas políticas do governo. As canções ensinadas deveriam ter como principais conteúdos: “*a glorificação dos líderes,*

⁸⁷ MAO, apud HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2012), op. cit., pág. 677.

⁸⁸ MA, apud HO, W.-C. (2010). China: Socio-political constructions of school music: Cross-cultural historical studies of music in compulsory schooling. Em G. Cox, & R. Stevens (Edits.), *The Origins and Foundations of Music Education* (pp. 189-204). Continuum., pág. 195.

⁸⁹ MA, D. 马达 (1989). *A educação musical nas escolas chinesas do séc. XX* (20 世纪中国学校音乐教育 20 shìjì zhōngguó xuéxiào yīnyuè jiàoyù). Shanghai: Shanghai Education Publishing House, pág. 77.

heróis revolucionários, trabalhadores modelo (...) e ideologia patriótica”; o elogio à luta contra o imperialismo; e o retrato da vida das pessoas numa perspectiva realista socialista.⁹⁰ Estes objetivos políticos permaneceram inalterados no novo currículo elaborado em 1956, desta vez com o objetivo último da construção de uma nova geração socialista.⁹¹ Devido às disparidades socioeconómicas entre as diversas províncias à época, cada uma era responsável pela seleção de material de estudo, normalmente constituídos por canções alusivas a determinados momentos políticos e a celebrações, canções provenientes das áreas libertadas e da antiga União Soviética e canções para as massas. As crianças podiam ainda aprender canções alusivas à classe proletária, e canções que ensinavam regras de comportamento e de higiene.

O Estado chinês é o principal agente de transformação cultural na educação musical, a qual continuou a desempenhar um papel importante na determinação do conhecimento musical como disciplinação sociopolítica da sociedade.⁹² As escolas desempenharam um papel importante na propaganda do Estado comunista através do ensino de canções revolucionárias, o que permitiu aos professores contextualizar as mensagens transmitidas pelo governo central. O currículo educativo lançado em 1950 estabelecia que os professores “*devem assegurar-se que as crianças percebem muito bem o significado das canções*” e “*ajudar os estudantes a compreender a união entre a emoção [musical] e o texto*”.⁹³ Desta forma, professores e alunos foram envolvidos numa militância cuja expressão musical era bastante explícita, na qual tomou forma o culto da personalidade de Mao. Uma criança de quatro anos, por exemplo, já deveria ser capaz de compreender a benevolência de Mao, algo conseguido através de canções e da máquina de propaganda gráfica do partido (posters, desenhos, etc.).

Como já mencionado no capítulo anterior, o início dos anos 50 foi marcado por atos de propaganda anti-EUA levados a cabo pelo governo, encorajando a população a refletir sobre o passado a fim de impulsionar a mudança. Os objetivos do governo para o retrato dos seus novos inimigos estão bem patentes nos livros de canções para

⁹⁰ MA, D. (1989), op. cit., pág. 79.

⁹¹ MA, D. (1989), op. cit., pág. 121.

⁹² HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2004), op. cit., pág. 150.

⁹³ MA, apud CATHCART, A. (2010). Japanese Devils and American Wolves: Chinese Communist Songs from the War of Liberation and the Korean War. *Popular Music and Society*, 33(2), 203-218, pág. 207

crianças em idade escolar compilados segundo as instruções do partido e disseminados a partir da capital, Pequim. Estes livros, publicados ao mesmo tempo que decorria a guerra da Coreia, visavam por um lado, incutir nos mais pequenos a esperança de um novo dia sob o regime socialista e, por outro, forçá-los a refletir sobre a guerra brutal do Japão sobre o seu país (legitimando, desta forma, a existência da república socialista chinesa), ao mesmo tempo que insistiam na necessidade de prevenir uma invasão por parte dos EUA.⁹⁴

Em 1956, foram publicados os primeiros programas completos para a educação musical nos ensinos básico e secundário, com objetivos semelhantes aos programas provisórios definidos no início da república socialista. Entre outras regras, os programas estabelecem a obrigatoriedade da inclusão de melodias do folclore tradicional nos manuais escolares, por forma a “*cultivar nos estudantes o gosto pela arte musical da nação*”.⁹⁵ Dado que o canto é a principal atividade realizada pelos estudantes nas aulas, os programas estabelecem algumas canções de estudo obrigatório, nacionais e provenientes da União Soviética e da Europa de Leste, constituídas por canções infantis e canções para as massas, cujas temáticas se encontravam limitadas à descrição da situação política vivida na altura. Para além das atividades realizadas em aula, a educação musical dos estudantes era complementada com a realização de concursos de música entre as várias escolas dentro da mesma província ou entre várias regiões do país.

Nas vésperas do “Grande Salto em Frente” em 1957, Mao declarou que a educação deveria permitir o desenvolvimento físico, intelectual e moral dos educandos, tornando-os trabalhadores com consciência socialista. O facto de a estética não ter sido incluída na educação musical levou ao seu enfraquecimento, tornando o ensino da música num mero instrumento ao serviço da política. Assim sendo, o conteúdo ensinado tinha por finalidade cultivar nos estudantes o gosto pelo trabalho e pelo povo, a bondade do exército, bem como a preservação do socialismo e do PCC. Como exemplos de

⁹⁴ CATHCART, A. (2010), op. cit., pág. 209.

⁹⁵ MA, D. 马达 (2000). Visão geral do desenvolvimento da educação musical nas escolas do séc. XX (dez): educação nos ensinos básico e médio no início da fundação da Nova China entre 1949 e 1956 (20 世纪中国学校音乐教育发展概况 (十) 新中国建立初期的中小学音乐教育 (1949-1956) 20 shìjì zhōngguó xuéxiào yīnyuè jiàoyù fāzhǎn gàikuàng (shí) xīn zhōngguó jiànlì chūqī de zhōng xiǎoxué yīnyuè jiàoyù [1949-1956]). *China music education*, 10(3), 31-35, pág. 34.

canções ensinadas podem destacar-se “O Exército de Libertação é Mesmo Bom” (解放军真正好 *jiěfàngjūn zhēnzhèng hǎo*), “Canção do Ardina” (卖报歌 *mài bào gē*) e “Pequeno Motorista” (小司机 *xiǎo sījī*).

A educação musical superior também foi alvo de algumas mudanças por parte do governo comunista. Assim, procedeu-se a uma remodelação profunda nalguns cursos, como educação musical, história da música, estética musical e análise de obras, tendo ainda sido introduzidos novos cursos e conteúdos relacionados com a música nacional. Como medidas de cariz político, destaca-se a adoção de medidas tendo em conta os diferentes cursos ministrados, incluindo a participação dos estudantes nos meios de produção através do trabalho físico ou a deslocação para as zonas rurais; e a integração da prática artística no processo revolucionário, através, por exemplo, da participação em atividades nas comunas populares ou em manifestações anti-EUA. Quanto à formação de professores, esta passou a seguir o modelo soviético, tendo os aspirantes a professores que frequentar obrigatoriamente nove disciplinas, desde a introdução às artes ao canto, mais quatro disciplinas para os exames finais de curso, onde os conceitos básicos da ideologia marxista-leninista e da nova democracia estavam incluídos. Para além da educação musical recebida nas escolas nacionais, estudantes e professores “de confiança” foram enviados para a União Soviética de forma a complementarem a sua formação.

Em 1963, Mao Zedong lançou uma campanha nacional com vista a encorajar a população a aprender com o exemplo dado por Lei Feng, um jovem soldado que expressou a sua lealdade ao partido e o amor pelo povo através de inúmeros atos de puro altruísmo. Desde então, os feitos de Lei Feng passaram a integrar os currículos escolares, tendo várias canções sido compostas para a sua disseminação. As canções “Temos de Ser Bons Jovens como Lei Feng” (我们要做雷锋式的好少年 *wǒmen yào zuò léifēng shì de hǎo shàonián*) e “Lei Feng, o Nosso Amigo na Guerra” (雷锋，我们的战友 *léifēng, wǒmen de zhànyǒu*) são exemplos representativos deste movimento.

我们要做雷锋式的好少年

杨 英词
李 群曲
吉聿制谱

快步进行 志气昂扬地



Figura 8: Excerto de "Devemos Ser Bons Jovens como Lei Feng".

Tradução: Devemos ser bons jovens como Lei Feng. /Nesta Primavera radiosa, /Levantando a bandeira em vermelho-vivo/E estabelecendo o voluntarismo revolucionário.

Durante os anos da Revolução Cultural, entre 1966 e 1969, as escolas encerraram para que os alunos se juntassem aos Guardas Vermelhos. As escolas e universidades que se mantiveram abertas substituíram os seus órgãos de gestão por grupos revolucionários. Professores e alunos ora eram encorajados a concentrarem-se na missão de acabar com os “quatro velhos” (四旧, *sì jiù*: velha cultura, velha ideologia, velhos costumes e velhos hábitos), ora retomavam a sua atividade normal. A partir de 1970, algumas escolas e institutos de formação de professores mantiveram programas de educação musical, porém, estes variavam de escola para escola e eram baseados sobretudo em conteúdo revolucionário. As aulas de música foram transformadas em “aulas de arte e literatura revolucionárias”, durante as quais os estudantes tinham a principal tarefa de cantar canções revolucionárias, para além do estudo das citações de Mao. O material de estudo era confinado a cinco canções, a saber: “Os Operários e os Camponeses São Uma Família” (工农一家人 *gōngnóng yì jiārén*), “Marcha da Espada” (大刀进行曲 *dàdāo jìnxíngqǔ*), “Canção da Graduação” (毕业歌 *bìyè gē*), “Canção de Resistência ao Japão” (抗战战歌 *kàngri zhàngē*) e “Marcha da Batalha” (战斗进行曲 *zhàndòu jìnxíngqǔ*). Para além destas canções, a única atividade extracurricular permitida às escolas era a exibição das performances-modelo.

Conclusão

Sendo parte integrante da vida em sociedade, a música exerce influência sobre a forma como os indivíduos agem, pensam e sentem, refletindo as experiências por estes vividas. Assim, esta arte é muito mais do que puro entretenimento: ela é capaz de despertar nos indivíduos a expressão de emoções consoante a situação sociopolítica vivida no momento, permitindo ainda a comunicação de ideias e sentimentos, de valores sociais, morais e ideológicos. Por esta razão, a música pode ser usada por determinado grupo para fins de controlo social, homogeneizando os comportamentos dos indivíduos, validando (ou não) instituições políticas e/ou religiosas, coordenando as ações e movimentos dos indivíduos que integram a sociedade e promovendo a construção de uma identidade cultural e nacional. Por todas estas razões, a música tem, ao longo dos séculos, vindo a ser usada por determinadas entidades políticas a fim de propagandear e/ou consolidar a sua ideologia e valores junto das populações.

Neste sentido, é possível dizer que a música desempenha, desde os tempos mais remotos, um papel importante na organização, controlo e manipulação da sociedade na

China, tradição continuada pelo Partido Comunista Chinês durante a era de Mao Zedong. Tal como Confúcio, Mao acreditava na capacidade da arte e da música na moldagem da moral do indivíduo, dando prioridade ao seu caráter moral em detrimento do seu valor estético. Porém, se no caso do Confucionismo a música deveria associar-se sempre ao conceito de benevolência, para Mao o conteúdo de uma canção deveria veicular valores coerentes com a sua ideologia, como o patriotismo e a vida quotidiana das massas. Para o Confucionismo, esta arte era também o reflexo da situação política de um Estado, razão pela qual a música foi sempre alvo de controlo e regulamentação por parte dos governantes, incluindo o governo da RPC, por forma a que as ideias veiculadas fossem sempre as oficialmente aprovadas e consideradas como “corretas”. A obrigatoriedade do estudo dos discursos proferidos por Mao em Yan’an por parte dos artistas é um dos exemplos desse controlo.

Deste modo, o panorama musical chinês de meados dos anos trinta até ao final da Revolução Cultural foi dominado pela propaganda e imposição de valores de cariz socialista levada a cabo pelo PCC. As canções revolucionárias, compostas por melodias dinâmicas e ritmos marcantes, geralmente do tipo marcha, apresentavam letras escritas em linguagem vernacular, acessível à generalidade das populações, e cujo conteúdo variava conforme a situação sociopolítica vivida. Durante o período de resistência ao Japão, estas canções permitiram ao povo chinês insurgir-se contra a crueldade dos invasores, exacerbando o espírito patriótico e a consciência de uma identidade nacional. Com a instauração da República Popular da China em 1949, o conteúdo destas canções centrou-se sobretudo no apelo à construção da nação e na sátira ao imperialismo no contexto da guerra da Coreia. Durante o Grande Salto em Frente, a ideia de música ao serviço do povo e da política ganhou ainda mais força, incentivando as massas ao trabalho produtivo e à atuação segundo os ideais comunistas, considerados como os mais adequados ao desenvolvimento do país.

Porém, foi durante a Revolução Cultural que a produção musical chinesa sofreu o maior revés, centrando-se numa primeira fase nas canções-citação e nas canções propagadas pelos Guardas Vermelhos, as quais propagandeavam o culto a Mao Zedong e o apelo à rebelião; numa total ausência de novas canções na segunda fase e, por fim, um novo retorno à composição e investigação musical com a compilação das “Novas Canções do Campo de Batalha”. Apesar destas variações, existem temáticas que são transversais a todos estes períodos, como sejam o apelo ao espírito patriótico das massas,

a exaltação do exército, da sua disciplina e da sua relação com o povo, bem como a luta contra o imperialismo e a propriedade privada.

A eficácia das canções revolucionárias na propagação destes valores deveu-se sobretudo aos meios de disseminação usados, os quais garantiram o maior acesso possível à arte por parte das populações, pondo em prática o ideal maoísta da linha de massas. Entre estes, as atividades de canto em massa, as publicações de canções em jornais, a indústria cinematográfica e o ensino e interpretação de canções por troupes de propaganda merecem maior destaque. A estas atividades, mais destinadas à população em geral, pode acrescentar-se a educação musical nas escolas, especialmente focada no ensino do canto e com a finalidade última da formação dos estudantes enquanto cidadãos leais ao socialismo, que amam a sua pátria e o seu povo. Ao permitirem a participação ativa dos cidadãos, este tipo de ações de propaganda permitiu que as mensagens oficiais do partido, consideradas as regras e normas de comportamento corretas, fossem transmitidas e apreendidas pela população de forma mais rápida, dadas as características das canções da época, homogeneizando os seus comportamentos de acordo com os padrões comunistas, consolidando o poder do Partido Comunista no governo e criando nos indivíduos um sentimento de unidade nacional.

A maior dificuldade deste trabalho foi sem dúvida a procura e seleção de informação relacionada com o tema. No caso das fontes provenientes de autores internacionais, estas incidiam sobretudo sobre a música sinfónica, não cantável, e não continham muita informação sobre períodos específicos, nomeadamente sobre o “Grande Salto em Frente”, centrando-se sobretudo na Revolução Cultural. No caso das fontes em língua chinesa, embora estas ofereçam informação detalhada sobre o conteúdo e a forma das canções compostas, deve ter-se em atenção que os trabalhos académicos disponíveis são realizados por académicos de um país onde a divulgação de informação se encontra sob controlo governamental e, portanto, sempre sujeita a mudanças e/ou omissões de informação que podem condicionar a investigação.

A música chinesa em geral e a música chinesa do séc. XX em particular ainda é um tema pouco explorado no meio académico. Muito havia ainda por dizer neste trabalho, muitas canções ficaram por analisar e outros aspetos relacionados com a música que não as canções revolucionárias ficaram por explorar, como é o caso das óperas revolucionárias. Uma análise mais profunda a esta temática é certamente algo

que pretendo fazer num futuro próximo, dando assim o meu contributo para a investigação da música chinesa e da música na sua generalidade em Portugal.

Bibliografia

1. ADORNO, T. W. (2009). *Introdução à Sociologia da Música*. (F. R. Barros, Trad.) São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
2. ANDRÉ, J.-M. (2015). *Fleuve jaune, papillons amoureux et musique classique de la Chine du XXe siècle*. Academie Royale de Belgique.
3. BOER, R. (2015). Confucius and Chairman Mao: towards a study of religion and Chinese Marxism. *Crisis and Critique*, 36-55.
4. BRINDLEY, E. F. (2012). *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China*. Albany: SUNY Press.

5. BROWN, S., & VOLGSTEN, U. (Edits.). (2006). *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. EUA: Berghahn Books.
6. BRYANT, L. O. (2007). Flowers on the battlefield are more fragrant. *Asian Music*, 38(1), 88-122. Obtido em 7 de fevereiro de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/4497042>
7. CAI, M. 蔡梦 (2000). Uma visão geral do desenvolvimento da música do séc. XX: atividades musicais centradas no "canto para a resistência ao Japão" (20 世纪中国音乐发展概貌 (三) : 以“抗日救亡”歌咏活动为中心的新音乐活动 20 shìjì zhōngguó yīnyuè fāzhǎn gài mào (sān): yǐ “kàng rì jiù wáng” gē yǒng huó dòng wéi zhōng xīn de xīn yīnyuè huó dòng). *China music education*, 10, 20-23. Obtido em 26 de maio de 2018, de <https://www.ixueshu.com/document/508e4aa3b4b76af9318947a18e7f9386.html>.
8. CATHCART, A. (2010). Japanese devils and American wolves: Chinese Communist songs from the War of Liberation and the Korean War. *Popular Music and Society*, 33(2), 203-218. Obtido em 31 de janeiro de 2018, de <https://doi.org/10.1080/03007760903143028>.
9. CHAN, A. (2003). *Chinese Marxism*. Nova Iorque: Continuum.
10. CHANG, J., & HALLIDAY, J. (2013). *Mao - A História Desconhecida*. (I. Castro, Trad.) Quetzal.
11. CHEN, T. H.-E. (1951). Education and propaganda in Communist China. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 277, 135-145. Obtido em 28 de junho de 2018, de <https://www.jstor.org/stable/1030259>.
12. CLARK, P., PANG, L., & TSAN, H.-T. (Edits.). (2016). *Listening to China's Cultural Revolution: Music, Politics and Cultural Continuities*. Londres: Palgrave Macmillan.
13. CONFÚCIO. (2012). *Os Analectos*. (C. Chang, Trad.) Porto Alegre: L&M Pocket.
14. COOK, S. (1995). "Yue Ji" 樂記 - Record of Music: introduction, translation, notes, and commentary. *Asian Music*, 26(2), 1-96. Obtido em 29 de março de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/834434>.

15. CÔRTE-REAL, M. d.-J. (2002). Musical priorities in the cultural policy of Estado Novo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12, 227-252.
16. DENORA, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
17. DENORA, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
18. Departamento de Propaganda da Liga Comunista da Juventude (共青团北京市委宣传部 *gòngqīngtuán běijīng shìwěi xuānchuànbù*), Departamento de Propaganda do Sindicato Geral de Pequim (北京市总工会宣传部 *běijīng shì zǒnggōnghuì xuānchuánbù*), & Casa da Arte do Povo de Pequim (北京群众艺术馆 *běijīng qúnzhòng yìshùguǎn*) (Edits.). (1964). *Seleção de Canções Revolucionárias* (中国革命歌曲选 (*zhōngguó géming gēqǔ xuǎn*), Pequim: Editora de Beijing
19. Departamento Editorial da Editora da Música (音乐出版社编辑部 *yīnyuè chūbǎnshè biānjíbù*) (Ed.). (1965). *Canções revolucionárias explicadas: "Navegar os Mares Depende do Timoneiro" e outras 18 canções* (革命歌曲解说: 《大海航行靠舵手》等十八首 *gémìng gēqǔ jiěshuō: "dàhǎi hángxíng kào duòshǒu" děng shíbā shǒu*). Editora da Música.
20. DONEGANI, J.-M. (2004). Music and Politics: the language of music – between objective expression and subjective reality. *Raisons Politiques*, 2(14), 5-19. Obtido em 14 de março de 2018, de https://www.cairn-int.info/article-E_RAI_014_0005--music-and-politics-the-languageof-music.htm.
21. FENG, C. 冯长春, & FENG, C. 冯春玲 (2012). A gloriosa época da música: a cultura musical do "Grande Salto em Frente" (豪情壮志的音乐年代: "大跃进"时期的音乐文化 *Háoqíngzhuàngzhì de yīnyuè niándài: "dàyuèjìn" shíqī de yīnyuè wénhuà*). *Music Reseach* (3), 35-46. Obtido em 23 de maio de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/f0d784d70e03ba6b318947a18e7f9386.html>
22. FU, Z. (1993). *Autocratic Tradition and Chinese Politics*. Irvine: Cambridge University Press.

23. GUO, X. 郭洵澈 (1999). O sistema da música revolucionária chinesa após 1949 (1949 年之后的中国革命音乐系统 1949 nián zhīhòu de zhōngguó géming yīnyuè xìtǒng). *O século XXI*, 119-124.
24. HAMM, C. (1991). Music and radio in the People's Republic of China. *Asian Music*, 22(2), 1-42. Obtido em 25 de janeiro de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/834305>
25. HAN, J. 韩靖, & WANG, J. 王靖 (2011). Uma discussão sobre a criação musical revolucionária durante a Guerra de Libertação (论解放战争时期革命歌曲的创作 lùn jiěfàng zhànzhēng shíqí géming gēqǔ de chuàngzuò). *Writer Magazine* (1), 243-244. Obtido em 24 de maio de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/937640fa8c567ba2318947a18e7f9386.html>
26. HO, W.-C. (2010). China: socio-political constructions of school music: Cross-cultural historical studies of music in compulsory schooling. Em G. Cox, & R. Stevens (Edits.), *The Origins and Foundations of Music Education* (pp. 189-204). Continuum.
27. HO, W.-C. (2018). *Culture, music education, and the Chinese dream in Mainland China*. Springer Singapore.
28. HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2004). Values, music and education in China. *Music Education Research*, 6(2), 149-167. Obtido em 31 de janeiro de 2018, de <https://doi.org/10.1080/1461380042000222564>.
29. HO, W.-C., & LAW, W.-W. (2012). The cultural politics of introducing popular music into China's music education. *Popular Music and Society*, 35(3), 399-425. Obtido em 5 de junho de 2018, de <https://doi.org/10.1080/03007766.2011.567916>.
30. HUANG, Y. 黄英 (22 de dezembro de 2013). As funções sociais da arte musical (音乐艺术的社会功能 Yīnyuè yìshù de shèhuì gōngnéng). Obtido em 13 de fevereiro de 2018, de Chinese Social Sciences Net: http://www.cssn.cn/ddzg/ddzg_ldjs/ddzg_wh/201312/t20131222_920175.shtml.
31. HUNG, C.-T. (1996). The politics of songs: myths and symbols in the Chinese Communist war music, 1937-1949. *Modern Asian Studies*, 30(4), 901-929. Obtido em 8 de maio de 2018, de <https://www.jstor.org/stable/312953>.

32. IKEDA, A. T. (2001). Música, política e ideologia: algumas considerações. V *Simpósio Latinoamericano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.
33. KRAUS, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.
34. LI, Y. (2015). "A Revolution is not a Dinner Party": Revolutionary songs in People's Daily during Cultural Revolution China. Licenciatura em Letras. Wesleyan University.
35. LIANG, M. 梁茂春 (1993). *Música Moderna da China, 1949-1989* (中国当代音乐, 1949-1989 zhōngguó dāngdài yīnyuè, 1949-1989). Beijing, Editora da Universidade de Radiodifusão.
36. LIANG, M. 梁茂春 (1995). O grande capítulo na história da música chinesa: as "canções de salvação" da resistência ao Japão (中国音乐史上的辉煌篇章 : 抗日救亡歌曲 zhōngguó yīnyuè shǐshàng de huīhuáng piānzhāng: Kàngrì jiùwáng gēqǔ). *Encyclopedic Knowledge*, 5, 51-52. Obtido em 26 de maio de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/271c2b3d37b1deaf318947a18e7f9386.html>
37. LIU, C.-C. (2010). *A Critical History of New Music in China*. (C. Mason, Trad.) Hong Kong: Chinese University Press.
38. LIU, S. 刘世虎 (2015). Análise das características da criação musical moderna (1949-1956) (当代歌曲创作特征阐释 (1949-1956 年) dāngdài gēqǔ chuàngzuò tèzhēng chǎnshì (1949-1956 nián)). *Música Moderna* (11), 12-15. Obtido em 31 de maio de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/5b7a2d557cb0bc5b318947a18e7f9386.html>.
39. LIU, S. 刘世虎 (2016). Discussão sobre a criação musical no "Grande Salto em Frente" (略论大跃进思潮影响下的歌曲创作 lüèlùn dàyuèjìn sīcháo yǐngxiǎng xià de gēqǔ chuàngzuò), *Música Moderna* (8), 7-9. Obtido em 23 de maio de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/80ee5699133c448e318947a18e7f9386.html>.
40. LLAMAS, S. A. (2011). Introducción: sobre la música en la política y la política en la música. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, 811-816.

41. LÜ, H. 吕厚轩, & Liu, J. 刘金华 (2015). As canções de resistência à guerra e a mobilização do Partido Comunista Chinês com foco nas letras (抗战歌曲与中国共产党的宣传动员: 以歌词为中心 *kàngzhàn gēqǔ yǔ zhōngguó gòngchǎndǎng de xuānchuán dòngyuán: yǐ gēcí wéi zhōngxīn*). *Revista de Ciências Sociais de Jiangxi* (9), 110-116. Obtido em 4 de junho de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/0cd5f44735d8beff318947a18e7f9386.html>.
42. MA, D. 马达 (1989). *A educação musical nas escolas chinesas do séc. XX* (20 世纪中国学校音乐教育 *20 shìjì zhōngguó xuéxiào yīnyuè jiàoyù*). Shanghai: Shanghai Education Publishing House.
43. MA, D. 马达 (2000). Visão geral do desenvolvimento da educação musical nas escolas do séc. XX (dez): educação nos ensinos básico e médio no início da fundação da Nova China entre 1949 e 1956 (20 世纪中国学校音乐教育发展概况 (十) 新中国成立初期的中小学音乐教育 (1949-1956) *20 shìjì zhōngguó xuéxiào yīnyuè jiàoyù fāzhǎn gàikuàng (shí) xīn zhōngguó jiànlì chūqī de zhōng xiǎoxué yīnyuè jiàoyù [1949-1956]*). *China music education*, 10(3), 31-35.
44. MAO, Y. (1991). Music under Mao, its background and aftermath. *Asian Music*, 22(2), 97-125. Obtido em 30 de janeiro de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/834309>.
45. MAO, Z. 毛泽东 (23 de maio de 1942). *Intervenções nos Colóquios de Ien-An Sobre Literatura e Arte*. (F. A. Araújo, Ed.) Obtido em 20 de junho de 2018, de Marxists Internet Archive: <https://www.marxists.org/portugues/mao/1942/05/23.htm>.
46. MAO, Z. 毛泽东 (1961). On Practice. Em Z. Mao, *Selected Works of Mao Tse-Tung* (Vol. IV). Pequim: Foreign Languages Press.
47. MAO, Z. 毛泽东 (1965). *Selected Works* (Vols I-IV). Pequim: Foreign Languages Press.
48. MAO, Z. 毛泽东 (1966). *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*. Pequim: Foreign Languages Press.

49. MCDOUGALL, B. S. (Ed.). (1984). *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China (1949-1979)*. Londres: University of California Press.
50. MERRIAM, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
51. MITTLER, B. (1997). *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag.
52. OLIVEIRA, D. (2011). *A música como instrumento de poder*. São Paulo: Paco Editorial.
53. PERRIS, A. (1983). Music as propaganda: art at the command of doctrine in the People's Republic of China. *Ethnomusicology*, 27(1), 1-28. Obtido em 25 de janeiro de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/850880>.
54. PLATÃO. (2001). *A República*. (M. Pereira, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
55. SCHRAM, S. R. (1969). *The Political Thought of Mao Zedong*. Nova Iorque: Praeger Publishers.
56. SCHRAM, S. R. (1989). *The Thought of Mao Tse-Tung*. Cambridge: Cambridge University Press.
57. SIMON, J. (2004). Singing democracy: music and politics in Jean-Jacques Rousseau's thought. *Journal of the History of Ideas*, 65(3), 433-454. Obtido em 24 de março de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/3654140>.
59. STREET, J. (2003). 'Fight the Power': The politics of music and the music of politics. *Government and Opposition*, 113-130.
59. STREET, J. (2007). Breaking the silence: music's role in political thought and action. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 10(3) 321-337. Obtido em 8 de março de 2018, de <https://doi.org/10.1080/13698230701400296>.

60. STREET, J. (2012). *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.
61. THRASHER, A. R. (1981). The sociology of Chinese music: an introduction. *Asian Music*, 12(2), 17-53. Obtido em 6 de junho de 2018, de <http://www.jstor.org/stable/834055>.
62. TREBINJAC, S. (1990). Chine: le pouvoir en chantant. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 3, 109-117. Obtido em 31 de janeiro de 2018, de <http://ethnomusicologie.revues.org/2386>.
63. WAGNER, V. (1996). *Songs of the Red Guards: keywords set to music*. Obtido de East Asian Working Paper Series on Language and Politics in Modern China: http://academics.wellesley.edu/Polisci/wj/China/CRSongs/wagner-redguards_songs.html.
64. WANG, Y. 王毓和 (2002). *História da música moderna chinesa* (中国近现代音乐史 *zhōngguó jìnxìàndài yīnyuèshǐ*). Pequim: People's Music Publishing House.
65. WANG, Y. (2004). The ethical power of music: Ancient Greek and Chinese thoughts. *Journal of Aesthetic Education*, 38(1), 89-104.
66. YUAN, C. (1971). *Chinese Political Thought: Mao Tse-Tung and Liu Shao-chi*. Haia: Springer Science+Business Media.
67. XIANG, Y. 向延生 (2000). O grito das massas, o hino à luta: o Partido Comunista Chinês e a música moderna chinesa (民众的呐喊, 战斗的凯歌: 中国共产党与中国近代音乐 *mínzhòng de nàhǎn, zhàndòu de kǎigē: zhōngguó gòngchǎndǎng yǔ zhōngguó jìndài yīnyuè*). *Música do Povo*, 8, 6-8. Obtido em 4 de junho de 2018, de <http://www.ixueshu.com/download/0d9b8df0cd0ae499318947a18e7f9386.html>.
68. XU, B. 徐波 (1996). As funções sociais da música (音乐的社会功能 *yīnyuè de shèhuì gōngnéng*). *Continue Education Research* (4), 56-58. Obtido em 6 de março de 2018, de <http://www.ixueshu.com/document/1644df7ccf5f8da8318947a18e7f9386.html>.
69. YANG, J. 杨加力 (2005). O período especial da criação musical moderna chinesa: sobre as características musicais das canções revolucionárias criadas entre 1966 e 1976

(中国当代歌曲创作的特殊阶段：略论 1966-1976 年间创作歌曲的音乐特征
zhōngguó dāngdài gēqǔ chuàngzuò de tèshū jiēduàn: lüèlùn 1966-1976 nián jiān
chuàngzuò gēqǔ de yīnyuè tèzhēng). *Journal of Zhejiang Normal University*, 2, 112-116.
 Obtido em 28 de maio de 2018, de
<http://www.ixueshu.com/document/e0601948159ec536318947a18e7f9386.html>.

70. ZHAO, X. (2015). The political influence on the Chinese song composition of 1930s-1940s. *International Journal of Music and Performing Arts*, 3(1), 62-68.

71. ZHOU, E. 周恩来 (30 de março de 1979). Zhou Enlai on Literature and Art. *Beijing Review*, pp. 9-16.

Weblinks

1. <https://ctext.org/liji/yue-ji#n10115>
2. https://crdp.ac-amiens.fr/pensa/3_3_presentation.php
3. https://www.wxyjs.org.cn/ddwxzxs/wzjx/20170706/201707/t20170706_224597.htm
4. http://portal2.ntua.edu.tw/gspa/Stephanie-webpage/reseach_content/Confucianism%20and%20Music.htm
5. <http://mjlsh.usc.cuhk.edu.hk/Book.aspx?cid=4&tid=2536>
6. <http://www.doc88.com/p-9995151954467.html>
7. <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-noticias/shanghai-students-propaganda-team-singing-the-fotografia-de-noticias/183976785?#/shanghai-students-propaganda-team-singing-the-song-chairman-mao-are-picture-id183976785>

Anexo – Seleção de Canções

1. 《毕业歌 *bìyè gē*》 Canção da Graduação (1934)

同学们，大家起来，
担负起天下的兴亡！
听吧，满耳是大众的嗟伤！
看吧，一年年国土的沦丧！
我们是要选择“战”还是“降”？
我们要做主人去拼死在疆场，
我们不愿做奴隶而青云直上！
我们今天是桃李芬芳，
明天是社会的栋梁；
我们今天弦歌在一堂，
明天要掀起民族自救的巨浪！
巨浪，巨浪，不断地增长！
同学们！同学们！
快拿出力量，
担负起天下的兴亡！

tóngxuémen, dàjiā qǐlái,
dānfù qǐ tiānxià de xīngwáng!
tīng ba, mǎn ěr shì dàzhòng de jiē shāng!
kàn ba, yī nián nián guótǔ de lúnsàng!
wǒmen shì yào xuǎnzé “zhàn” háishì “jiàng”?
wǒmen yào zuò zhǔrén qù pīnsǐ zài jiāngchǎng,
wǒmen bù yuàn zuò núlì ér qīngyúnzhíshàng!
wǒmen jīntiān shì táolí fēnfāng,

*míngtiān shì shèhuì de dòngliáng;
wǒmen jīntiān xiángē zài yì táng,
míngtiān yào xiānqǐ mínzú zìjiù de jù làng!
jù làng, jù làng, búduàn de zēngzhǎng!
tóngxuémen! Tóngxuémen!
kuài náchū lìliàng,
dānfū qǐ tiānxià de xīngwáng!*

Colegas, levantem-se!
Carreguemos o destino da China!
Oíçam os lamentos da multidão que enchem os nossos ouvidos!
Vejam a ruína do nosso país ano após ano!
Nós escolhemos lutar ou rendermo-nos?
Seremos os primeiros a lutar com todas as nossas forças no campo de batalha.
Não queremos ser escravos, mas sim ascender rapidamente!
Hoje temos sucesso nos estudos;
Amanhã seremos os pilares da sociedade.
Hoje cantamos numa sala;
Amanhã lançaremos a grande onda da autossalvação do povo
Que não parará!
Colegas!
Arranjemos forças para carregar o destino do país!

2. 《义勇军进行曲 yìyǒngjūn jìnxíngqǔ》

Marcha dos Voluntários⁹⁶

(1935)

起来!
不愿做奴隶的人们!
把我们的血肉, 筑成我们新的长城!

⁹⁶ Tradução retirada de https://pt.wikisource.org/wiki/Marcha_dos_Volunt%C3%A1rios

中华民族到了最危险的时候，
每个人被迫着发出最后的吼声。
起来！起来！起来！
我们万众一心，冒着敌人的炮火，
前进！
冒着敌人的炮火，
前进！前进！前进！进！

qǐlái!
búyuàn zuò núlì de rénmen!
bǎ wǒmen de xuèròu zhùchéng wǒmen xīnde chángchéng!
zhōnghuá Míngzú dào le zuì wēixiǎn de shíhòu,
měi ge rén bèi pò zhe fāchū zuìhòu de hǒushēng.
qǐlái! qǐlái! qǐlái!
wǒmen wànzhòngyīxīn,
mào zhe dí rén de pàohuǒ,
qiánjìn!
qào zhe dí rén de pòhuǒ,
qiánjìn!
qiánjìn! qiánjìn! qìn!

Levantai-vos!
Vós que recusais a escravatura!
Com o nosso sangue e carne
Construiremos uma nova Grande Muralha!
A Nação Chinesa está num momento crítico
E de cada peito lança-se o último clamor:
Levantai-vos!
Levantai-vos!
Levantai-vos!
Nós, os milhões de corações que batem em uníssono,
Em desafio ao fogo inimigo, marcharemos!

Em desafio ao fogo inimigo, marcharemos!

Marcharemos!

3. 《松花江上 sōnghuā jiāng shàng》

No Rio Songhua

(1936)

我的家在东北松花江上，

那里有森林煤矿，还有那满山遍野的大豆高粱。

我的家在东北松花江上，

那里有我的同胞，还有那衰老的爹娘。

九一八，九一八，从那个悲惨的时候；（2X）

脱离了我的家乡，抛弃那无尽的宝藏，流浪，流浪，整日价在关内，流浪。

哪年，哪月，才能够回到我那可爱的故乡？

哪年，哪月，才能够收回我那无尽的宝藏？

爹娘啊，爹娘啊，什么时候才能欢聚在一堂？

wǒ de jiā zài dōngběi sōnghuā jiāng shàng.

nàlǐ yǒu sēnlín méikuàng,

háiyǒu nà mǎnshānbiànyě de dàdòu gāoliáng.

wǒ de jiā zài dōngběi sōnghuā jiāng shàng,

nàlǐ yǒu wǒ de tóngbāo,

háiyǒu nà shuāilǎo de diē-niáng.

jiǔ-yībā, jiǔ-yībā! cóng nàgè bēicǎn de shíhou,

tuōlí le wǒ de jiāxiāng, pāoqì nà wújìn de bǎozàng,

liúlàng! liúlàng! zhěngrì jià zài guān nèi, liúlàng!

nǎ nián nǎ yuè, cái nénggòu huídào wǒ nà kě'ài de gùxiāng?

nǎ nián nǎ yuè, cái nénggòu shōuhuí wǒ nà wújìn de bǎozàng?

diē-niáng a, diē-niáng a! shénme shíhou cái néng huānjù zài yītáng?

A minha casa fica na margem do rio Songhua, no Nordeste.

Lá há florestas e [minas de] carvão, e ainda soja e sorgo por toda a parte.

A minha casa fica na margem do rio Songhua, no Nordeste.
Lá estão os meus compatriotas e os meus velhos pais.
Desde o cruel dia de 18 de setembro
[Que] deixei a minha terra natal, abandonei aquele tesouro sem fim,
E vagueei, vagueei...
Deambulei todo o dia na muralha.
Quando é que poderei regressar à minha querida terra?
Quando é que poderei reaver aquele tesouro ilimitado?
Pai, mãe, quando é que poderemos estar juntos?

4. 《游击队歌 yóujíduì gē》
Canção da Guerrilha
(1937)

我们都是神枪手，
每一颗子弹消灭一个敌人，
我们都是飞行军，
哪怕那山高水又深。
在密密的树林里，
到处都安排同志们的宿营地，
在高高的山岗上，
有我们无数的好兄弟。
没有吃，没有穿，
自有那敌人送上前，
没有枪，没有炮，
敌人给我们造。
我们生长在这里，
每一寸土地都是我们自己的，
无论谁要强占去，

我们就和他拼到底！
哪怕日本强盗凶，
我们的兄弟打起仗来真英勇，
哪怕敌人枪炮狠，
找不到我们人和影。
让敌人乱冲撞，
我们的阵地建在敌人侧后方，
敌人战线越延长，
我们的队伍愈扩张。
不分穷，不分富，
四万万同胞齐武装，
不论党，不论派，
大家都来抵抗。
我们越打越坚强，
日本的强盗自己走向灭亡，
看最后胜利日，
世界和平现曙光！

wǒmén dōu shì shénqiāngshǒu,
měi yì kē zǐdàn xiāomiè yí gè dí rén.
wǒmén dōu shì fēixíngjūn,
nǎ pà nà shān gāo shuǐ yòu shēn
zài mìmì de shùlín lǐ,
dàochǔ dōu ānpái tóngzhìmén de sùyíngdì.
zài gāogāo de shāngǎng shàng,
yǒu wǒmén wúshù de hǎo xiōngdì.
méiyǒu chī méiyǒu chuān
zìyǒu nà dí rén sòngshàng qián.
méiyǒu qiāng méiyǒu pào
dí rén gěi wǒmén zào.
wǒmén shēngzhǎng zài zhèlǐ,

měi yī cùn tǔdì dōu shì wǒmén zìjǐ de.
wúlùn sheí yào qiǎngzhàn qù
wǒmén jiù hé tā pīn dào dǐ.
nǎpà Rìběn qiángdào xiōng,
wǒmén de dìxiōng dǎqǐlái zhēn yīngyǒng.
nǎpà dí rén qiāngpào hěn
zhǎo bú dào wǒmén de zōng hé yǐng.
ràng dí rén luàn chōngchuǎng,
wǒmén de zhèndì jiànlì zài dí rén cèhòufāng.
dí rén de zhànxiàn yuè yáncháng,
wǒmen de duìwǔ yuè kuòzhāng.
bù fēn qióng bù fēn fù,
sì wàn wàn tóngbāo qí wǔzhuāng;
bù fēn dǎng bù fēn pai,
dàjiā dōu lái dǐkàng.
wǒmen yuè dǎ yuè jiānqiáng,
rìběn qiángdào zìjǐ zǒu xiàng mièwáng.
kàn zuìhòu shènglì rì
shìjiè hépíng jiàn shǔguāng!

Nós somos atiradores
Que matam um inimigo com cada uma das [nossas] balas.
Nós somos pilotos da Força Aérea,
Sem medo de montanhas altas ou águas profundas.
Na floresta mais recôndita
Os nossos camaradas estabelecem acampamentos em toda a parte.
Nas montanhas altas
Encontram-se inúmeros irmãos nossos.
Não há o que comer ou vestir?
O inimigo providenciar-nos-á.
Não há armas nem canhões?
O inimigo irá forjá-los para nós.
Nós crescemos aqui,
Cada palmo desta terra é nosso.

Se alguém a invadir,
Iremos lutar contra ele até ao fim!
Por mais cruéis que sejam os bandidos japoneses,
Os nossos irmãos defrontá-los-ão heroicamente.
As armas do inimigo nunca nos encontrarão
Por mais poderosas que sejam.
Deixemos o inimigo atacar à vontade
E descobrir a nossa frente de batalha atrás dele.
Quanto mais longa for a sua linha de batalha,
Ainda mais longas serão as nossas fileiras.
400 milhões de compatriotas pegarão nas armas,
Quer sejam ricos ou pobres.
Resistiremos todos,
Independentemente do partido ou facção política [de cada um].
Quanto mais lutarmos, mais fortes seremos;
Os bandidos do Japão destruir-se-ão a eles próprios;
Quando chegar o dia da vitória,
Será também o início da paz.

5. 《东方红 *dōngfāng hóng*》

O Leste é Vermelho

(1943)

东方红，太阳升，中国出了个毛泽东。
他为人民谋幸福，呼儿嗨哟，他是人民大救星。(2X)

毛主席，爱人民，他是我们的带路人。
为了建设新中国，呼儿嗨哟，领导我们向前进。(2X)

共产党，像太阳，照到那里那里亮。
那里有了共产党，呼儿嗨哟，那里人民得解放。(2X)

(第一段)

*dōngfāng hóng, tàiyáng shēng,
zhōngguó chū liǎo ge máo zédōng,
tā wèi rénmin móu xìngfú,
hū'ěr-hai-yo, tā shì rénmin dà jiùxīng!*

*máo zhǔxí, ài rénmin,
tā shì wǒmen de dàilùrén
wèi liǎo jiànshè xīn zhōngguó,
hū'ěr-hāi-yo, lǐngdǎo wǒmen xiàng qiánjìn!*

*gòngchǎndǎng, xiàng tàiyáng,
zhàodào nǎlǐ nǎlǐ liàng,
nǎlǐ yǒu liǎo gòngchǎndǎng,
hū'ěr-hāi-yo, nǎlǐ rénmin dé jiěfàng!*

(dì yī duàn)

O Leste é vermelho, o sol nasce.
Na China, emergiu Mao Zedong.
Ele busca a felicidade do povo,
Hurra! É o grande salvador do povo.

O Presidente Mao ama o povo.
Ele é o nosso guia
Na construção de uma nova China.
Hurra! Lidera-nos para seguirmos em frente.

O Partido Comunista é como o sol,
É radiante onde quer que brilhe.
Onde estiver o Partido Comunista,
Hurra! O povo consegue a libertação.

(Repetição da primeira estrofe)

6. 《没有共产党就没有新中国 *méiyǒu gòngchǎndǎng jiù méiyǒu xīn zhōngguó*》

Sem o Partido Comunista não Haveria Nova China

(1943)

没有共产党就没有新中国 (2X)

共产党，辛劳为民族，

共产党他一心救中国，

他指给了人民解放的道路，

他领导中国走向光明，

他坚持了抗战八年多，

他改善了人民生活，

他建设了敌后根据地，

他实行了民主好处多。

没有共产党就没有新中国。(2X)

méiyǒu gòngchǎndǎng jiù méiyǒu xīn zhōngguó.

gòngchǎndǎng xīnláo wèi mínzú.

gòngchǎndǎng tā yìxīn jiù zhōngguó.

tā zhǐgěi le rénmin jiěfàng de dàolù.

tā lǐngdǎo zhōngguó zǒuxiàng guāngmíng.

tā jiānchí le kàngzhàn bā nián duō.

tā gǎishàn le rénmin shēnghuó.

tā jiànshè le dīhòu gēnjùdì.

tā shíxíng le mínzhǔ hǎochù duō.

méiyǒu gòngchǎndǎng jiù méiyǒu xīn zhōngguó.

Se não houvesse Partido Comunista não haveria nova China.

O Partido Comunista esforça-se pelo povo;

O Partido Comunista dedica-se totalmente à salvação da China;

Ele aponta o caminho da libertação ao povo;
Liderando a China no seu caminho para a luz.
Há mais de oito anos que apoia a guerra de resistência
Melhorando a vida das pessoas,
Construindo bases atrás da linha do inimigo,
E pondo em prática muitas das vantagens da democracia.
Se não houvesse Partido Comunista, não haveria nova China (2X).

7. 《三大纪律八项注意 sān dà jìlǜ bā xiàng zhùyì》
Três Pontos de Disciplina e Oito Pontos de Atenção
(1947)

革命军人个个要牢记，三大纪律，八项注意；
第一，一切行动听指挥，步调一致才能得胜利；
第二，不拿群众一阵线，群众对我拥护又喜欢；
第三，一切缴获要归公，努力减轻人民的负担。
三大纪律我们要做到，八项注意切莫忘记了；
第一，说话态度要和好，尊重群众不要耍骄傲；
第二，买卖价钱要公平，公买公卖不许逞霸道；
第三，借人东西用过了，当面归还切莫遗失掉；
第四，若把东西损坏了，照价赔偿不差半分毫；
第五，不许打人和骂人，军阀作风坚决克服掉；
第六，爱护群众的庄稼，行军作战处处注意到；
第七，不许调戏妇女们，流氓习气坚决要改掉；
第八，不许虐待俘虏兵，不许打骂不许搜腰包；
遵守纪律人人要自觉，互相监督切莫违反了；
革命纪律条条要记清，人民军队处处爱人民；
保卫祖国永远向前进，全国人民拥护又欢迎。

gémìng jūnrén gègè yào láojì, sān dà jìlǜ, bā xiàng zhùyì;

dì yī, yíqiè xíngdòng tīng zhǐhuī, bùdiào yízhì cáinéng dé shènglì;
 dì èr, bù ná qúnzhòng yī zhènxian, qúnzhòng duì wǒ yǒnghù yòu xǐhuān;
 dì sān, yíqiè jiǎohuò yào guīgōng, nǚlì jiǎnqīng rénmin de fūdān.
 sān dà jìlǜ wǒmen yào zuò dào, bā xiàng zhùyì qiè mò wàngjì le;
 dì yī, shuōhuà tàidù yào héhǎo, zūnzhòng qúnzhòng búyào shuǎ jiāo'ào;
 dì èr, mǎimài jiàqián yào gōngpíng, gōng mǎi gōng mài bùxǔ chéng bàdào;
 dì sān, jiè rén dōngxī yòngguò le, dāngmiàn guīhuán qiè mò yíshì diào;
 dì sì, ruò bǎ dōngxī sǔnhuàile, zhào jià péicháng bù chā bànfēn háo;
 dì wǔ, bùxǔ dǎ rén hé mǎrén, jūnfǎ zuòfēng jiānjué kèfù diào;
 dì liù, àihù qúnzhòng de zhuāngjià, xíngjūn zuòzhàn chùchù zhùyì dào;
 dì qī, bùxǔ tiáoxì fūnnǚmen, liú máng xíqì jiānjué yào gǎi diào;
 dì bā bùxǔ nüèdài fúlǚ bīng, bùxǔ dǎ mà bùxǔ sōu yāobāo;
 zūnshǒu jìlǜ rénren yào zìjué, hùxiāng jiāndū qiè mò wéifǎn le;
 géming jìlǜ tiáotiáo yào jì qīng, rénmin jūnduì chùchù ài rénmin;
 bǎowèi zǔguó yǒngyuǎn xiàng qiánjìn, quánguó rénmin yǒnghù yòu huānyíng.

Cada um dos membros do exército revolucionário deve lembrar-se
 Das três regras de disciplina e dos oito pontos de atenção;
 Primeiro, deve obedecer-se às ordens para qualquer ação,
 E marchar todos juntos para conseguir a vitória.
 Segundo, não roubar um único fio às pessoas,
 [Assim] elas irão apoiar-nos e gostar de nós.
 Terceiro, devolver tudo o que se captura, [a fim de] aliviar o fardo suportado pelo povo.
 Devemos realizar as três regras de disciplina,
 E devemos lembrar-nos dos oito pontos a ter em atenção:
 Primeiro, devemos ser educados com as massas quando nos dirigimos a elas,
 Respeitando-as e nunca mostrando orgulho.
 Segundo, devemos pagar o preço justo pelo que compramos,
 Comprar e vender com justiça e nunca mostrar autoritarismo.
 Terceiro, não nos podemos esquecer de devolver às pessoas
 As coisas que lhes pedimos emprestado e que já usámos.
 Quarto, se estragamos alguma coisa, devemos pagar o preço total dela e não metade.
 Quinto, não bater nem insultar as pessoas.
 Sexto, cuidar e não estragar as colheitas das pessoas, marchando e lutando fora delas.

Sétimo, não usar as mulheres e ver-se livre de qualquer hábito decadente.
Oitavo, não maltratar prisioneiros de guerra, não lhes bater, insultar ou roubar.
Cada um deve obedecer às regras de disciplina, supervisionando-se mutuamente
E não violando as regras.
Ao saber cada um dos pontos da disciplina revolucionária,
Os soldados do povo amam-no.
Ao defender o país e marchar sempre, o povo de toda a nação apoia-o e aprecia-o.

8. 《全世界人民心一条 *quán shìjiè rén mín xīn yī tiáo*》

Todas as Pessoas do Mundo Unem-se Num Só Coração
(1949)

胜利的旗帜哗啦啦的飘,
千万人的呼声地动山摇,
斯大林, 毛泽东, 像太阳在天空照!
红旗在前面飘,
全世界走向路一条,
争取人民民主,
争取持久和平,
全世界人民心一条。

shènglì de qízhì huālālā de piāo,
qiān wàn rén de hūshēng dì dòng shān yáo,
sīdàlín, máo zédōng, xiàng tàiyáng zài tiānkōng zhào!
hóngqí zài qiánmiàn piāo,
quán shìjiè zǒuxiàng lù yītiáo,
zhēngqǔ rén mín mínzhǔ,
zhēngqǔ chíjiǔ héping,
quán shìjiè rén mín xīn yī tiáo.

A bandeira da vitória esvoaça ao sabor do vento,

E o chamamento de dez milhões de pessoas faz mover as montanhas.
Estaline e Mao Zedong são como o sol a brilhar no céu.
A bandeira vermelha segue esvoaçando à frente,
Todo o mundo caminha na mesma direção,
Lutando por uma democracia popular
E pela paz duradoura.
Os povos do mundo inteiro unem-se num só coração!

9. 《歌唱祖国 *gēchàng zǔguó*》

Cantando a Pátria

(1951)

五星红旗迎风飘扬，胜利歌声多么响亮；
歌唱我们亲爱的祖国，从今走向繁荣富强。(2X)

越过高山，越过平原，跨过奔腾的黄河长江；
宽广美丽的大地，是我们亲爱的家乡，
英雄的人民站起来了！我们团结友爱坚强如钢。

(第一段)

我们勤劳，我们勇敢，五千年历史光辉灿烂；
我们战胜了一切苦难，才得到今天的解放！
我们爱和平，我们爱家乡，谁敢侵犯我们就叫他灭亡！

(第一段)

太阳升起，万丈光芒，人民共和国正在成长；
我们领袖毛泽东，指点着前进的方向。
我们的生活天天向上，我们的前途万丈光芒。

(第一段)

wǔ xīng hóngqì yíng fēng piāoyáng,
shènglì gēshēng duōme xiǎngliàng;
gēchàng wǒmen qīn'ài de zǔguó,
cóng jīn zǒuxiàng fánróng fùqiáng.

yuè guò gāoshān, yuè guò píngyuán,
kùaguò bēnténg de huánghé chángjiāng;
kuān'guǎng měilì de tǔdì,
shì wǒmen qīn'ài de jiāxiāng,
yīngxióng de rénmin zhànqǐlái le!
wǒmen tuánjié yǒu'ài jiānqiáng rú gāng.

(dì yī duàn)

wǒmen qínláo, wǒmen yǒnggǎn,
dúlì zìyóu shì wǒmen de lǐxiǎng;
wǒmen zhànshèng liǎo duō shǎo kǔnàn,
cái dédào jīntiān de jiěfàng!
wǒmen ài héping, wǒmen ài jiāxiāng,
shéi gǎn qīnfàn wǒmen jiù jiào tā sǐwáng!

(dì yī duàn)

dōngfāng tàiyáng, zhèngzài shēngqǐ,
rénmín gònghéguó zhèngzài chéngzhǎng;
wǒmen lǐngxiù máo zédōng,
zhǐyǐnzhe qiánjīn de fāngxiàng.
wǒmen de shēnghuó tiāntiān xiàngshàng,
wǒmen de qiántú wàn zhàng guāngmáng.

(dì yī duàn)

A bandeira das cinco estrelas esvoaça ao sabor do vento,
O som de vitória é tão claro!
Cantemos à nossa pátria amada,
Que a partir de hoje caminha em direção à glória, à riqueza e à força.

Cruzamos montanhas e planícies, o Rio Amarelo e o Changjiang,
A terra vasta e bela é a nossa terra natal.
Ó povo heroico, ergue-te!
Unamo-nos fraterna e fortemente como o aço!

(repetição da primeira estrofe)

Somos trabalhadores e corajosos.
Ao longo da nossa gloriosa história de mais de cinco mil anos,
Vencemos todas as dificuldades e só assim obtivemos a libertação de hoje.
Amamos a paz e a nossa terra natal,
E [por isso] quem nos invadir será aniquilado.

(repetição da primeira estrofe)

O sol nasce, brilhando por toda a parte,
A República Popular está a crescer,
O nosso líder Mao Zedong aponta para o caminho em frente,
A nossa vida melhora dia após dia, o nosso futuro é promissor.

(repetição da primeira estrofe)

10. 《社会主义好 shèhuì zhǔyì hǎo》

O Socialismo é Bom

(1958)

社会主义好，社会主义好！
社会主义国家人民地位高，
反动派，被打倒，
帝国主义夹着尾巴逃跑了。
全国人民大团结，
掀起了社会主义建设高潮，建设高潮。
社会主义好，社会主义好！
社会主义江山人民保；
人民江山坐得牢，
反动分子想反也反不了。
社会主义社会一定胜利，
共产主义社会一定来到，一定来到！
共产党好，共产党好！
共产党是人民的好领导，
说得到，做得到，
全心全意为了人民立功劳。
坚决跟着共产党，
要把伟大祖国建设好，建设好。
共产党好，共产党好！
共产党领导中国富强了；
人民江山坐得牢，
反动分子想反也反不了。
社会主义社会一定胜利，
共产主义社会一定来到，一定来到！

shèhuì zhǔyì hǎo, shèhuì zhǔyì hǎo!
shèhuì zhǔyì guójiā rénmin dìwèi gāo;
fǎndòngpài bèi dǎdǎo,
dìguó zhǔyì jiā zhe wěiba táopǎo liǎo.
quánguó rénmin dà tuánjié,
xiānqǐ le shèhuì zhǔyì jiànshè gāocháo, jiànshè gāocháo.

gòngchǎndǎng hǎo! gòngchǎndǎng hǎo!
gòngchǎndǎng shì rénmin de hǎo lǐngdǎo.
shuō dédào, zuò dédào,
quánxīnquányì wéi rénmin lì gōngláo.
jiānjué gēnzhe gòngchǎndǎng,
yào bǎ wěidà zǔguó jiànshè hǎo, jiànshè hǎo!
shèhuì zhǔyì hǎo, shèhuì zhǔyì hǎo!
shèhuì zhǔyì jiāngshān rénmin bǎo.
rénmin jiāngshān zuò de láo,
fǎndòng fēnzǐ xiǎng fǎn yě fǎn bú liǎo.
shèhuì zhǔyì shèhuì yīdìng shènglì,
gòngchǎn zhǔyì shèhuì yīdìng lái dào, yīdìng lái dào!

O socialismo é bom. (2X)

O estatuto dos povos dos países socialistas é elevado.

Os reacionários foram derrotados,

E o imperialismo desapareceu.

O povo do país inteiro uniu-se

No estabelecimento da construção socialista.

O socialismo é bom. (2X)

O povo protege o território socialista

O poder do povo é tão grande

Que nem os reacionários o conseguem vencer.

A sociedade socialista vencerá!

A sociedade comunista chegará!

O Partido Comunista é bom. (2X)

O Partido Comunista é um bom líder para o povo:

Cumpra as suas promessas,

Trabalhando de corpo e alma para o povo.

Sigamos firmemente o Partido Comunista

Na construção da [nossa] grande Pátria!

O Partido Comunista é bom. (2X)

O Partido Comunista guiará a China pelo caminho da riqueza e do poder.

O poder do povo é tão grande

Que nem os reacionários o conseguem vencer.

A sociedade socialista vencerá!

A sociedade comunista chegará!

11. 《我们走在大路上 *wǒmen zǒu zài dàlù shàng*》

Caminhamos na Grande Estrada

(1963)

我们走在大路上

意气风发斗志昂扬

毛主席领导革命队伍

披荆斩棘奔向前方

向前进！向前进！

革命气势不可阻挡

向前进！向前进！

朝着胜利的方向

五星红旗迎风飘扬

劳动人民发奋图强

勤恳建设锦绣河山

誓把祖国变成天堂

（第二段）

我们的道路多么宽广

我们的前程无比辉煌

我们献身这壮丽的事业

无限幸福无限荣光

（第二段）

我们走在大路上。(4X)

(第二段)

wǒmen zǒu zài dàlù shàng
yìqìfēngfā dòuzhì ángyáng
máo zhǔxí lǐngdǎo géming duìwǔ
pījīngzhǎnjí běn xiàng qián fāng

xiàng qiánjìn! xiàng qiánjìn!
géming qìshì bùkě zǔdǎng
xiàng qiánjìn! xiàng qiánjìn!
cháozhe shènglì de fāngxàng.

wǔxīng hóngqí yíngfēng piāoyáng
láo dòng rénmin fāfèn tú qiáng
qínkěn jiànshè jǐnxiù héshān
shì bǎ zǔguó biàn chéng tiāntáng

(dì èr duàn)

wǒmen de dàolù duōme kuānguǎng
wǒmen de qiánchéng wúbǐ huīhuáng
wǒmen xiànshēn zhè zhuànglì de shìyè
wúxiàn xìngfú wúxiàn róngguāng

(dì èr duàn)

wǒmen zǒu zài dà lùshàng (4X)
(dì èr duàn)

Caminhamos na grande rua
Cheios de energia e com grande espírito de luta.

O presidente Mao lidera a tropa revolucionária
Que avança ultrapassando todos os obstáculos.

Marchemos! Marchemos!
A força revolucionária é imparável!
Marchemos! Marchemos
Em direção à vitória!

A bandeira vermelha esvoaça ao sabor do vento.
Os trabalhadores esforçam-se para alcançar o sucesso
Empenhando-se na construção do [nosso] belo país,
Com a promessa de transformar a Pátria num paraíso.

(repetição da segunda estrofe)

O nosso caminho é tão largo
E o nosso futuro [tão] promissor!
Sentimo-nos infinitamente felizes e honrados
Em nos dedicarmos a esta grande missão.

(repetição da segunda estrofe)

Caminhamos na grande rua. (4X)

(repetição da segunda estrofe)

12. 《我们是共产主义接班人 *wǒmen shì gòngchǎn zhǔyì jiēbānrén*》

Nós Somos os Herdeiros do Comunismo

(1962)

我们是共产主义接班人，
继承革命先辈的光荣传统，

爱祖国，爱人民，
鲜艳的红领巾飘扬在前胸。
不怕困难，不怕敌人，
顽强学习，坚决斗争，
向着胜利勇敢前进，
向着胜利勇敢前进，前进！
向着胜利勇敢前进，
我们是共产主义接班人。

我们是共产主义接班人，
沿着革命先辈的光荣路程，
爱国家，爱人民，
少先队员是我们骄傲的名称。
时刻准备，建立功勋，
要把敌人，消灭干净。
为着理想勇敢前进，
为着理想勇敢前进，前进！
为着理想勇敢前进，
我们是共产主义接班人。

wǒmen shì gòngchǎn zhǔyì jiēbānrén,
jìchéng gé mìng xiānbèi de guāngróng chuántǒng,
ài zǔguó, ài rénmin,
xiānyàn de hónglǐngjīn piāoyáng zài qián xiōng.
bú pà kùnnán, bù pà dírén,
wánqiáng xuéxí, jiānjué dòuzhēng,
xiàngzhe shènglì yǒnggǎn qiánjìn,
xiàngzhe shènglì yǒnggǎn qiánjìn, qiánjìn!
xiàngzhe shènglì yǒnggǎn qiánjìn,
wǒmen shì gòngchǎn zhǔyì jiēbān rén.

wǒmen shì gòngchǎn zhǔyì jiēbān rén,
yánzhe gé mìng xiānbèi de guāngróng lùchéng,
ài guójiā, ài rénmin,
shàoxiān duìyuán shì wǒmen jiāo'ào de míngchēng.
shíkè zhǔnbèi, jiànlì gōngxūn,
yào bǎ dírén xiāomiè gānjìng,
wèizhe lǐxiǎng yǒnggǎn qiánjìn,
wèizhe lǐxiǎng yǒnggǎn qiánjìn, qiánjìn!
wèizhe lǐxiǎng yǒnggǎn qiánjìn,
wǒmen shì gòngchǎn zhǔyì jiēbānrén.

Nós somos os herdeiros do Comunismo,
Herdando a gloriosa tradição dos antecessores revolucionários,
Amamos a Pátria e o Povo.
O lenço em vermelho-vivo esvoaça no nosso peito.
Não temos medo das dificuldades nem do inimigo,
Estudamos e lutamos com tenacidade e determinação.
Marchemos corajosamente em direção à vitória
Marchemos corajosamente em direção à vitória! Avante!
Marchamos corajosamente em direção à vitória.

Somos os herdeiros do comunismo, (2X)
Seguindo o caminho glorioso dos antecessores revolucionários.
Amamos a Pátria e o povo,
E orgulhamo-nos de nos chamarmos Jovens Pioneiros.
Estamos prontos para cumprir os nossos objetivos
E aniquilar o inimigo.
Marchemos corajosamente pelo [nosso] ideal!
Marchemos corajosamente pelo [nosso] ideal! Avante!
Marchemos corajosamente pelo [nosso] ideal!
Somos os sucessores do comunismo.

13. 《唱支山歌给党听 chàng zhī shāngē gěi dǎng tīng》

Canto uma Canção da Montanha Para o Partido
(1963)

唱支山歌给党听，
我把党来比母亲；
母亲只生了我的身，
党的光辉照我心。

旧社会鞭子抽我身，
母亲只会泪淋淋；
共产党号召我闹革命，
夺过鞭子揍敌人。
共产党号召我闹革命，
夺过鞭子，夺过鞭子揍敌人！

(第一段)

chàng zhī shāngē gěi dǎng tīng,
wǒ bǎ dǎng lái bǐ mǔqīn;
mǔqīn zhǐ shēngle wǒ de shēn,
dǎng de guānghuī zhào wǒ xīn.

jiù shèhuì biānzi chōu wǒ shēn,
mǔqīn zhǐ huì lèi línlin;
gòngchǎndǎng hàozhào wǒ nào géming,
duóguò biānzi zòu dírén.
gòngchǎndǎng hàozhào wǒ nào géming,
duóguò biānzi, duóguò biānzi zòu dírén!

(dì yī duàn)

Canto uma canção para o partido

Comparando-o à [minha] mãe;
A minha mãe só me deu à luz,
Enquanto que a luz do partido ilumina o meu coração.

O chicote da velha sociedade açoitou o meu corpo;
A mãe só sabia chorar
[Enquanto que] o Partido apelou a que eu fizesse a revolução,
Agarrando no chicote para bater no inimigo.

(repetição da primeira estrofe)

14. 《学习雷锋好榜样 *xuéxí léi fēng hǎo bǎngyàng*》
Aprendamos com o Bom Exemplo de Lei Feng
(1963)

学习雷锋好榜样
忠于革命忠于党
爱憎分明不忘本
立场坚定斗志强

学习雷锋好榜样
艰苦朴素永不忘
愿做革命的螺丝钉
集体主义思想放光芒

学习雷锋好榜样
毛主席的教导记心上
全心全意为人民
共产主义品德多高尚

学习雷锋好榜样

毛泽东思想来武装
保卫祖国握紧枪
永远革命当闯将
努力学习天天向上。

*xuéxí léi fēng hǎo bǎngyàng,
zhōngyú gémìng zhōngyú dǎng.
ài zēng fēnmíng bù wàngběn,
lìchǎng jiāndìng dòuzhì qiáng. (2×)*

*xuéxí léi fēng hǎo bǎngyang,
jiānkǔ pǔsù yǒng bù wàng,
yuàn zuò gémìng de luósīdīng,
jítǐ zhǔyì sīxiǎng fàng guāngmáng.*

*xuéxí léi fēng hǎo bǎngyàng,
máo zhǔxí de jiàodǎo jì xīn shàng,
quánxīn-quányì wéi rén mín,
gòngchǎn zhǔyì pǐndé duō gāoshàng.*

*xuéxí léi fēng hǎo bǎngyang
máo zédōng sīxiǎng lái wǔzhuāng,
bǎowèi zǔguó wò jīn qiāng,
nǚlì xuéxí tiāntiān xiàngshàng.*

Aprendamos com o bom exemplo de Lei Feng,
A ser leais à revolução e ao Partido,
A distinguir claramente o que se deve gostar e não gostar e não esquecer as origens,
E a manter um espírito de luta forte e firme.

Aprendamos com o bom exemplo de Lei Feng
Nunca esquecendo o trabalho árduo e a vida simples,
Estando [sempre] dispostos a fazer a revolução,

E revelando o espírito do coletivismo.

Aprendamos com o bom exemplo de Lei Feng,
Guardando os ensinamentos do Presidente Mao no coração,
[Trabalhando] de corpo e alma para o povo,
E [possuindo] uma moral comunista nobre
Aprendamos com o bom exemplo de Lei Feng
Armando-nos com o Pensamento de Mao Zedong,
Defendendo a pátria, pegando nas armas,
E estudando arduamente todos os dias.

15. 《大海航行靠舵手 *dàhǎi hángxíng kào duòshǒu*》

A Navegação no Mar Depende do Timoneiro

(1964)

大海航行靠舵手
万物生长靠太阳
雨露滋润禾苗壮
干革命靠得是毛泽东思想
鱼儿离不开水呀
瓜儿离不开秧
革命群众离不开共产党
毛泽东思想是不落的太阳

dàhǎi hángxíng kào duòshǒu,
wànwù shēngzhǎng kào tàiyáng.
yǔlù zīrùn hémiáo zhuàng,
gàn géming kào de shì máo zédōng sīxiǎng.
yú'ér libùkāi shuǐ yā,
guā'ér libùkāi yāng.
géming qúnzhòng libùkāi gòngchǎndǎng.
máo zédōng sīxiǎng shì búluò de tàiyáng.

A navegação do mar depende do timoneiro,
[Assim como] o crescimento das coisas depende do sol.
As gotas de chuva e orvalho nutrem as colheitas,
[Assim como] o desenrolar da revolução assenta no pensamento de Mao Zedong.
Os peixes são inseparáveis da água,
[Assim como] os melões são inseparáveis do meloeiro.
As massas revolucionárias não deixam o Partido Comunista,
E o pensamento de Mao Zedong é o sol que nunca se põe.